



عالم الفكر

تصدر عن وزارة الاعلام - دولة الكويت

العدد الحادي والعشرون ، المجلد الثالث ، يناير ، فبراير ، مارس ١٩٦٢

آفاق نقدية

- مسرح برتولد بريخت بين النظرية الغربية والتطبيق العربي.
د. أحمد العشري
- عبد القادر ربيعة والنسوية من الداخل في ضوء العلامة.
د. عبد الكريم حسن
- مستويات شعر الفزل عند العقاد.
د. أحمد درويش
- تجليات الأصالة في الشعر الحديث.
د. عبد بدوي
- فعل الإبداع الفني عند نجيب محفوظ.
د. عزيز قريشي

حالة الفكر

تصدر عن وزارة الإعلام
دولة الكويت

المجلد الحادي والعشرون العدد الثالث

يناير - فبراير - مارس

١٩٩٣ م

الهيئة الاستشارية:

الدكتور أحمد كمال أبو المجد
الدكتور جاسم الحسن
الأستاذ سليم الحص
الدكتورة سهام الفريح
الدكتور عثمان عبد الملك
الدكتور عبد القادر الطاش
الدكتور علي عقلة عرسان
الأستاذ مبارك الخاطر

مصر
جامعة الكويت
لبنان
جامعة الكويت
جامعة الكويت
السعودية
سورية
البحرين

عالم الفكر

مجلة دورية محكمة تصدر أربع مرات في السنة

المجلد الحادي والعشرون العدد الثالث

يناير - فبراير - مارس
١٩٩٣

رئيس التحرير : الدكتور عبدالله أحمد المهنا

مديرة التحرير : نوال المتروك

هيئة التحرير:

عبدالله فهد النفيسي	د . ابراهيم الرفاعي
عبد الوهاب الظفيري	د . رشا حمود الصباح
متصور بو خمسين	د . عبدالله احمد المهنا

عدد «آفاق نقدية»

آفاق نقدية	
٦	رئيس تحرير مجلة «عالم الفكر» التمهيد
١٤	الدكتور أحمد العشري مسرّح برتولد بريخت بين النظرية الغربية والتطبيق العربي
٧٧	الدكتور عبدالكريم حسن عبدالقادر ربيعة والتشويه من الداخل في ضوء العلاماتية البنوية.
١١٨	الدكتور أحمد درويش مستويات شعر الغزل عند العقاد
١٥٥	الدكتور عبده بدوي تجليات الأصالة في الشعر الحديث
١٨٢	الدكتور عزت قرني فعل الابداع الفني عند نجيب محفوظ
مناقشات	
٢٤٥	الدكتور عبدالله أبو هيف اعادة تمحيص المؤثرات الأجنبية في القصة العربية الحديثة
شخصيات وآراء	
٢٧٦	الدكتور محمد محمد بنيعيش التوثيق الميداني عند ابن حزم
مطالعات	
٢٨٨	الدكتور علي فرغلي عصر المعلومات ومناهج البحث في العلوم
صدر حديثاً	
٣١٢	تأليف مارتن برنال عرض وتحليل الدكتور مصطفى العبادي أنتينا السوداء

اقرأ في العدد القادم

تجارب روائية

- ١- رحلة إلى الأبدية د. هاني الراهب
- ٢- مفهوم الرؤية السردية د. أبو طيب عبدالعالي
في الخطاب الروائي
- ٣- تيار الواقعية في الرواية د. عبدالله بن عتو
- ٤- الرواية الأسبانية بعد د. علي عبدالرؤوف
الحرب الأهلية

بقلم رئيس التحرير

تعود « مجلة عالم الفكر » مرة أخرى إلى الساحة الثقافية لتشارك في إثراء الفكر والثقافة العربية ، بعد توقف قسري فرض عليها من الخارج أولاً ثم من الداخل لاحقاً ، أما عوامل الخارج فقد تمثلت بالعدوان العراقي الغادر الذي عمد إلى تدمير مقومات البنية التحتية للكويت ، وكانت في مقدمتها منابرها وألياتها الثقافية ، وهويتها الوطنية ، ظاناً ، وبالحية ما ظن ، أن بإمكانه أن يطمس الكويت وهويتها الثقافية إلى الأبد ، لكن إرادة الله ، قبل أي شيء ، وتصميم أبنائها على مواجهة التحدي ، وموازرة الشرفاء والأصدقاء حال دون ذلك .

كنا نواجه تحدياً مريئاً ، وصراعاً نفسياً هائلاً للخروج من الدائرة المغلقة التي فرضها علينا الاحتلال ، لنحافظ على هويتنا الثقافية من جهة ، ونستعيد جسور التواصل الثقافي الذي أقامته المجلة مع قرائها زهاء ، أكثر من عشرين عاماً دون توقف من جهة أخرى ، ولذا جاء العددان الأول والثاني ، من المجلد الحادي والعشرين ، المطبوعان في القاهرة عام ١٩٩١ م ، بعد التحرير ، تحدياً لهذا التوقف ، ومحاولة للنهوض من جديد ومواصلة المسيرة . لكن الكارثة التي حلت بالكويت ، وانحياز نسبة لا يستهان بها من المثقفين إلى العدوان ضد بلد خدم القضايا العربية على كل الأصعدة ، سياسية كانت أو اقتصادية أو ثقافية ، سببت صدمة قاسية لكل مخططات التنمية الثقافية في دولة الكويت ، وتأتي في مقدمتها مخططات وزارة الاعلام في هذا الشأن ، ولهذا كان التوقف الاختياري محاولة لفهم وتقييم جميع مخرجات الثقافة على ضوء الاحباط الذي أصابنا من بعض المثقفين العرب الذين راحوا يهللون للمعتدي ، ويشدون من أزره ، بل بمضوا أكثر من ذلك حين عملوا إلى تأليب البسطاء من العرب على أهل الخليج ، واعتبارهم سبب تخلف العرب ، وتولّى نكباتهم ناسين أو متناسين أن الأنظمة الدكتاتورية التي يعيشون في ظلها هي مكمّن الداء ، وسر البلاء ، والأفئد مردوبات المشاريع الاقتصادية التي أقامتها دول الخليج في بلادهم على مدى سنوات طوال ، سؤال كان الأولى أن يوجهوه إلى أنظمة بلادهم بدل اتهام دول الخليج .

لامراء في أن عدداً غير قليل من المثقفين العرب ، وبخاصة أولئك الذين وقفوا مع الطاغية ، يتحملون جزءاً كبيراً من جوارح الكارثة التي حلت بالعرب بعد الثاني من أغسطس عام ١٩٩٢ م ، فهم بهذا الموقف قد قوضوا كل مشاريع ومخططات التنمية الثقافية العربية ، ناهيك باختيار المشروع القومي للوحدة العربية والتنمية الاقتصادية ، اللذين كانا حلماً وهاجساً لكل عربي شريف . لقد أرجعنا الغزو الغادر عشرات السنين إلى الزوابع ، فضلاً عن زرع بلور الشقاق بين أبناء الأمة الواحدة ، ولذكاء روح الأحفاد والأحفاد بين أبنائها لكن احساسنا بعروبتنا وقوميتنا ، وبما تملكه هذه الأمة من طاقات وامكانيات هائلة يجعلنا أكثر إيماناً

بالمستقبل ، ويدفعنا الى تحدى الصعاب والكوارث التى يفترقها خوارج هذه الأمة .
نعود الى الساحة الثقافية ، والمستقبل هو رماننا وقدرنا الذى لا مناص منه ، نعود
لنواصل ما انتقطع من مسيرتنا الثقافية ، ونساهم فى اثراء الفكر العربى وصياغته فى اطار القيم
العربية والاسلامية .

يتضمن ملف هذا العدد من « مجلة عالم الفكر » عددا من الدراسات النقدية الجادة فى
مجال النقد التطبيقي التى تشدد الحاجة اليه فى خضم التنظيرات النقدية المختلفة التى تستمد
جذورها من فلسفات أوربية ، بعيدة عن واقع المثقف العربى ، فضلا عن صعوبة متابعتها
نظرا لما يطرأ عليها من تطورات متسارعة ولا أقول فهمها وتمثلها وتطبيقها على النصوص العربية
، فذلك شأن آخر ، وعلى ذلك فملف هذه الدراسات فى هذا العدد من مجلة عالم الفكر بعيدة
الى حد ما من التنظيرات التجريدية ، وقرينة الى حد كبير من اهتمامات المثقف العربى بوجه عام
، وأول الدراسات فى هذا الملف دراسة د . أحمد العشرى « مسرح بريخت بين النظرية الغربية
والتطبيق العربى » ، وتنطلق الدراسة من ثلاثة أبعاد رئيسية ، الأول يتمثل فى السهات التى
يتسم بها المسرح البريختى ، والثى ترجع فى تكوينها الى الظروف التحضرارية ، والعوامل السياسية
والاجتماعية والاقتصادية لعصر بريخت ، فضلا عن النزعة التكوينية والفلسفية لبريخت نفسه ،
واستفادته من النقاد والشكلانيين الروس ، علاوة على اهتماماته الفكرية المتزايدة بالأشكال
والشخصيات والموضوعات الشرقية لما تنطوى عليه من وسائل التغريب التى تمثل حجر الزاوية
فى مسرحه الملحمى السياسى . وفى هذا السياق التاريخى يطرح الكاتب فكرة العلاقة الجدلية
بين المسرح الأرسطى والمسرح الملحمى البريختى ليؤكد على أن معظم النقاد المسرحيين متفقون
على وجود نقاط اتفاق واختلاف بين المسرحيين على الرغم من أن بعضهم ينفى أى لقاء بين
المسرحين ، غير أن الكاتب ينحاز الى الرأى القائل بوجود عوامل مشتركة بين المسرحين المسرح
الدرامى الأرسطى ، والمسرح الملحمى البريختى ، ثم يعزز ذلك بالتعرض الى أوجه الاتفاق
والاختلاف بين المسرحين ، وهى فى هذا الجانب لا تضيف شيئا جديدا ، فموضوع المقارنة بين
طبيعة مسرح أرسطو ومسرح بريخت تناوله بشكل مباشر أو غير مباشر طائفة من النقاد الاجانب
والعرب أبرزهم ك . ر . فايلر فى دراسته « ارسطو وبرشت » ، وعبدالرحمن بدوى فى مقدمة
ترجمته المسرحية بريخت « دائرة الطباشير القوقازية » ، وعبدالغفار مكاوى فى مقدمة ترجمته
لمسرحية « القاعدة والاستثناء » وأحمد عثمان فى « قناع البريختية » .

ويتمثل البعد الثانى فى هذه الدراسة ، فى اهتمام المسرحيين العرب بالمسرح البريختى ،
ويعود ذلك ، كما يؤكد الكاتب ، الى الظروف الصعبة التى كان يمر بها الوطن العربى فى
الستينات من هذا القرن ، كقضية المصير العربى ، والظروف الاقتصادية والسياسية ، والدعوة
الى الاشتراكية ، مما دفع الى الاهتمام بتجارب المسرح الملحمى ، الذى يمث الجشهور على المشاركة
فى قضائاه المصيرية ، واتخاذ المواقف بغية التغيير . غير أنه يرى من جانب آخر أن المسرح

البريختي . الذي يعتمد لن كسر الإيham ، ومشاركة المتلقي ليست جديدة على المشاهد العربي . فقد تجدها في المسامر الشعبي ، وفي مسرح السيرك . وربما يكون ذلك صحيحا إلى حد ما من ناحية الشكل . وقد أكد هذا المفهوم بريخت نفسه حيث يرى أن هناك قرابة بينه وبين المسرح الأسبوري القديم فيما يتعلق ببعض الشخصيات ، ولكن فكرة كسر الإيham في مسرح بريخت ليست هدفا في حد ذاتها ولكنها وسيلة إلى غمطبة العقل ، ودفعه إلى ممارسة التفكير النقدي فيما يتعلق بالحياة والمجتمع ، إلى جانب ما يطرحه هذا المسرح من قصايا أخلاقية وفلسفية وسياسية ، ذات منظور ماركسي ، وهي تختلف في طرحها عما ألفه المشاهد العربي في مسرح السامر أو مسرح السيرك . وهذا يؤكد ما نقله الكاتب عن تمارا كونيتسفا من أن المسرحيين العرب لم يفهموا من مسرح بريخت ، في أول الأمر من بين جميع الشخصيات ، إلا الراوي الملحمي الذي يقطع الحدث ، ويستعرض أفكاره وأفعاله دون إحساس أو تأثير .

ويشير الكاتب بعد ذلك إلى عدد وافر من الكتاب المسرحيين العرب الذين تأثروا بالمسرح البريختي ووجدوا فيه متفنا واسعا لأفكارهم ، ومعتقداتهم السياسية ، اما بالترجمة المباشرة لأعمال بريخت نفسه ، أو بالتأليف على نهج بريخت ذاته ، ثم يطرح الكاتب تساؤلا مهما عما إذا كان المسرح البريختي يصلح لنا في عالمنا العربي لنؤليه هذا الاهتمام ، رغم التباين الحضاري بيننا وبين مجتمع بريخت . لكن الكاتب لا يقدم اجابة مباشرة ، وإنما يعتمد على تحليل ثلاثة نماذج مسرحية عربية تمثل الاتجاه البريختي — وهي البعد الثالث في الدراسة — تتحدد من خلالها الاجابة عن التساؤل المطروح ، غير أن الكاتب لم يحدد لنا سلفا لماذا عمد إلى اختيار هذه المسرحيات الثلاث بالذات للتحليل على الرغم من كثرة المسرحيات التي تحمل الاتجاه ذاته ؟ ولعل هذا الجانب التحليلي من الدراسة هو الأهم والأكثر اضاءة في الدراسة كلها . لكن يبقى هناك تساؤل آخر ، بعد انطفاء وهج الاتجاه البريختي ، واندحار المد الاشتراكي في وطننا العربي ، وهو : هل حقق هذا الاتجاه التغيير المطلوب في نمطية التفكير العربي ، أو دفعه إلى أحداث التغيير في طبيعة علاقته بالتاريخ والانسان والحياة ؟ وربما يتجاوز هذا التساؤل المحيط العربي إلى المحيط الذي انبثقت منه البريختية ذاتها بعد سقوط سور برلين واتحاد ألمانيا ، وانهار الاتحاد السوفيتي ، وتفكك أوروبا الشرقية ؟ سؤال ترك اجابته لفطنة القارئ المتقف العربي .

وتواجهنا في هذا الملف أيضا دراسة د . عبدالكريم حسن " عبدالقادر ربيعة والتشويه من الداخل " في ضوء العلاماتية البنيوية " ، وعلى الرغم من أن الدراسات البنيوية قد انحسر ظلها في الغرب منذ فترة ليست بالقصيرة واصبحت جزءا من تاريخ النقد الأدبي في الغرب ، غير أن أنصارها في الوطن العربي يتحمسون لها بعد موتها ويصرّون على تطبيقها كما نادى بها أصحابها على الرغم من أنها تحتاج إلى تعديلات كثيرة حتى يمكن لها أن تتلاءم مع بعض النصوص العربية ، ومهما يكن من أمر فالتأني أمام محاولة لفهم اقصوصة عربية على ضوء الدلالة البنيوية بمفهوم غرياس . وتتطوى الأقصوصة موضع التحليل على مستويات من العمق يجعلها

حديدة بالدراسة والتحليل . وعلى الرغم من أن الكاتب يشرح ابتداء امكانات تحليل هذه القصة، تحليلًا موضوعيًا، أو نفسيًا، أو ماركسيًا أو وجوديًا، لما تنصّر عليه من اغراءات عمكة، في هذا المجال، فإنه يؤتر عليها جميعا فريضة عرياس التي يقدّم شرحًا ذا في مطلع الدراسة .

وتدو المفاهيم والعلاقات التي وضعها غرياس لتفسير الأقصوصة وتبينها الكاتب متيرة لما تقود اليه من ابداعات تطبيقية خصّة، غير أنه يبدو أن 'التصويرية' أو الاسكيمة - Thema التي وضعها غرياس يعتبرها نوع من القصور الذي يفقدها في بعض المواقف قدرتها على تمثيل بعض الجوانب المهمة في الأقصوصة، ولذا يجد الكاتب حين يفحور في التفاصيل يفقد الاسكيمة ' في بعض المواقف . ومن تم يتكىء بصورة غير ماثرة على بعض الأساليب التحليلية التي استعدها في المقدمة كالتحليل النفسي والتحليل الوجودي . ومهما يكن من أمر فإن هذه الدراسة تعد مساهمة طيبة في مجال النقد التطبيقي وتفسير النصوص .

ولتقتى في الدراسة الثالثة مع د. أحمد درويش في " مستويات شعر الغزل عند العقاد " حيث تحاول الدراسة أن تحيط اللنام عن حجاب قد يكون حفيّا، عند من يؤمنون بحسوبة العقاد وجفاته وعداته للمرأة، وهو أن العقاد واحد من كبار شعراء الغزل في الأدب العربي المعاصر نظرًا لغزارة شعر الغزل عنده في دواوينه الشعرية عبر مراحل حياته المختلفة، وتدعم الدراسة هذا الافتراض من خلال جدول احصائي، ورسم بياني، يبيّن الأول نسبة عدد القصائد الغزلية، في تسعة دواوين للعقاد. الى بقية الفصائد الأخرى، مما يشير الى اتساع مساحة القصيدة الغزلية في شعر العقاد ويكشف الثاني عن نسبة اتساع رقعة الشعر الغزلي بمرات العمر المختلفة، حيث تتأكد بالتالي مقولة، ان العقاد واحد من فحول شعراء الغزل المعاصرين، هذا اذا أخذ بالاعتبار المقياس الكمي في اقرار هذه النتيجة ثم تخطو الدراسة خطوة أخرى نحو تعميق هذا الجانب من خلال البحث في مستويات شعر الغزل عند العقاد، أخذه في الاعتبار، أن الشاعر صاحب تصور نقدي في فن الشعر، مما يعطى مجالاً خصباً للمقارنة بين التصور النظري، والممارسة الإبداعية، ولذا تصصح آراء العقاد النظرية في الدعوة الى " الذاتية " في الشعر، وموقفه من اللغة الشعرية والتعبير بالصورة، وتصوره الفلسفي لمناحي الجمال في الطبيعة، مطلقاً لقياس المستويات الفنية لشعره الغزلي، حيث تشير النماذج التحليلية المخشاة الى وجود فوارق ومستويات في بناء القصيدة، غير أن المستويات اللغوية أبرز ما تكون وضوحاً في هذه الدراسة . وتحترس الدراسة لنفسها ابتداء من أن حجم المادة يمثل عائقاً يحول دون القيام باستقراء تام للظاهرة، ولذا تكفي بالاستقراء الناقص كقياس مقبول في الدراسات المعاصرة .

وربما يكون هذا مقبولا في الدراسات الاستكشافية الأولية، أو حين لا تتوافر للكاتب، المادة المراد دراستها بشكل كاف، أو حين تكون الممارسة الإبداعية ككل في طور التشكل المستمر، لكن الأمر مع العقاد مختلف، فانتاجه الشعري معروف ومتداول وتجربته الإبداعية انتهت بعموته .

أما بحث الدكتور عبده بدوي «تجليات الأصالة في الشعر الحديث» فإنه ينطلق بنا إلى جذور الأصالة العربية في رحلة تاريخية نقدية تتناول أمورا عامة مثل موقف القدامى من الشعر الجاهلي والاحتجاج بالشعر وثنائية «القديمة» و«الحديثة» والموازانات بين الشعراء، والسرقات الأدبية، وانطفاء بريق الشعر والأدب بعد سقوط دولة الخلافة في بغداد، ثم انطفائه إلى العصر الحديث والتوقف عند ظهور مصطلحات «الحداثة» و«الأصالة» و«الكلاسيكية الجديدة»، ودعوة بعض المحدثين إلى الانفصال عن الماضي، وهجومهم الشرس على التراث القديم واشهار افلاسه، ودعوتهم إلى لغة مسسولة من برائن الاستعمال، إلى آخر ما هو مطروح في الساحة الثقافية، مما قد يتجاوز ما ذكره الدكتور عبده في هذا الشأن.

ولعل حب الدكتور عبده للتراث، واحتفاءه به من طوفان الغشائية، واللجاجة جعله يفوص في لجته باحثا عن اللآلي التي حرص الشاعر العربي الحديث على التواصل معها فكانت ظواهر كثيرة، معززة بنماذج شعرية متنوعة لعدد كبير من الشعراء المعاصرين، لتؤكد أن في التراث جذورا لو أحسن تعهدها لنمت وآت أكلها. ولا يفهم من ذلك أن الدكتور عبده يعارض الحداثة، بل هو من أشد المتحمسين لها حسب ما تعرف من شعره، غير أنه باختصار يريد حداثة حق، لا صرعة فجأة، حداثة تقف على أرض صلبة، تنطلق منها إلى التجديد برحابة واقتدار.

يلاحظ في مطلع هذه الدراسة، أن الدكتور عبده يطلق مصطلح «الحداثة» في مواطن كثيرة على ما كان ينادي به المجددون للشعر في العصر العباسي، وأحسب أن هذا المصطلح لم يعرفه القدامى، ولم يستعملوه، ولم يؤثر عن أحد من نقاد ذلك العصر أنه استخدمه في الحكم على الشعر الجديد، أو حتى أشار إليه. غير أن ذلك لا يعني أن جذور الكلمة، وبعض مشتقاتها، لم يكن معروفا لهم.

تدل الشواهد الشعرية الكثيرة التي عزز بها الدكتور عبده رؤيته في «تجليات الأصالة» أنه اعتسف في دواوين الشعراء المعاصرين وانتزع منها ما يتعلق بالتراث، غير أنه لم يتوقف عندها محلا أو موازنا بين الأصول والفروع، ليقيم الحججة على تواصل الحديث بالقديم، وإنما ترك ذلك في كثير من المواقف لفطنة القارئ وذكائه.

وتواجهنا في هذا الملف أيضا دراسة الدكتور عزت القرني «فعل الإبداع الفني عند نجيب محفوظ» حيث تدور الدراسة حول تلك الأحاديث التي انتزعها الروائي المبدع جمال النيطاني من الروائي الكبير الأستاذ نجيب محفوظ، وضمها كتابه «نجيب محفوظ يتذكر». وتظهر قيمة هذه الأحاديث في أنها تمثل سيرة فنية ذاتية لمسيرة أكبر روائي عربي معاصر، ساهم في اغناء الثقافة العربية، بإبداعاته الروائية المتميزة، وتجاوز نطاقه العربي إلى آفاق عالمية توجت بحصوله على «جائزة نوبل للآداب». ويظهر أن هذه السيرة قد حازت على إعجاب الأستاذ نجيب محفوظ، واغتته عن كتابة سيرة ذاتية لمسيرته الفنية لذا نراه يقول في المقدمة التي كتبها بخطه لهذا الكتاب، ونقلها صاحب هذه الدراسة في مقدمته: «هذا الكتاب أغنائي عن التفكير في كتابة سيرة ذاتية،

لما يحويه من حقائق جوهرية وأسامية في مسيرة حياتي، فضلا عن أن مؤلفه يُعدُّ ركتنا من سيري الذاتية» .

ولا مراء في أن عبارة نجيب محفوظ هذه تدل بصورة قاطعة على أن تلك الأحاديث التي سجلها له الأستاذ جمال الغيطاني تمثله أتم تمثيل . هذا الاعتراف الصريح أغرى فيلسوفا وناقدا متميزا في أن يتوقف عند هذه المسيرة متأملا ومحللا ودارسا، ويتوقف أكثر ما يتوقف عند موضوع الإبداع الفني، باعتباره، على حد قوله، واحدا من مسائل دراسة فلسفة الفن، ويعتبر الكاتب أن هذه المادة ذات قيمة خاصة لما تنطوي عليه من عدة أمور أولها أنها تصدر عن فنان عظيم، دارس للفلسفة، كما يروينا فنان آخر له إبداعاته الروائية، وثانيهما أن نجيب محفوظ خص الكتاب بمقدمة بخط يده، وثالثهما أن هذه الأحاديث جاءت عفوية بشكل تلقائي، إذ لم يكن الهدف هو الحديث عن الإبداع . ومهما يكن من شيء فإن الدكتور عزت القرني يعيد قراءة النص، وفق اعتبارات فلسفية معينة، متخذا من أقوال نجيب محفوظ في الإبداع وسيلة تطبيقية لوضع تصور فلسفي لبعض أسس فن نجيب محفوظ، واضعا في الاعتبار أنه بازاء فنان واع، يملك زمام القدرة على التنظير، وصاحب حس ومعرفة فلسفية، لذلك فإن الدكتور القرني يأخذنا إلى عوالم رحبة ودقيقة في عالم نجيب محفوظ بدءا من فلسفة الإبداع ذاتها، مروراً بمراحل التكوين والأسرة، والحيرة والسلوك والثقافة، والموقف من السياسة، والمرأة، والتعامل مع الزمان والمكان، ومصادر الانتاج الخاصة، وظروف الانتاج، والعملية الإبداعية، وانتهاءً بمرحلة ما بعد الانتاج . والحق أن تفسيرات الدكتور القرني، الفلسفية والسلوكية هذه السيرة، كانت تلتقي أحيانا في خطوط متوازية، وفي بعض الأحيان في خطوط متداخلة مما كان له أبعد الأثر في اضاءة بعض المواقف الغامضة في السيرة .

أما مناقشة العدد فهي لصيقة بموضوع الملف، وتدور حول اعادة النظر في موضوع المؤثرات الأجنبية في القصة العربية الحديثة، وعلى الرغم من أهمية الموضوع فإنه ليس من السهولة بمكان، نظرا لامتداد الرقعة الزمانية للقصة من جهة، وتنوع المناخات الثقافية العربية التي نمت فيها هذه القصة من جهة أخرى، يضاف إلى ذلك كله غياب المذكرات الشخصية لكتاب القصة، وانقضاء النقاد الجادين المتابعين لحركة النمو والتطور التي صاحبت هذا الفن في عدد من بلدان العرب شرقا وغربا . ويحاول الأستاذ عبد الله أبو هيف القضاء ضوء على أعمال بعض الدارسين للمؤثرات الأجنبية في القصة العربية، ومناقشتها على ضوء المسار التاريخي للقصة، والتحولات التي طرأت على المجتمع العربي، واستجابة الكتاب لهذا التحول، والصراع بين التبعة، والتمسك بالتراث، واشكالية الواقع والتنظير، والشلاية الجدلية، الكاتب والناقد والقارئ... الخ والمناقشة ثرية في المعلومات على حساب التساؤلات، والاشكاليات التي قد يثيرها موضوع كهذا، تكون اجاباته غير حاسمة .

وأخيرا، بقيت كلمة وفاء وتقدير ونحبة نرجيها إلى الرواد الذين أرسوا قواعد هذه المجلة، وعملوا كل ما في وسعهم طوال السنوات الماضية على اخراجها بصورة تليق بمجلة تحاطب

الفكر، وتعمل على إثراء جوانبه المختلفة، نذكر في هذا المجال رئيس تحريرها الأول فقيد الشعر والأدب الأستاذ أحمد العدواني، وخلفه الأستاذ حمد الرومي، كما نذكر بالفضل والعرفان مستشار تحريرها الأول الأستاذ الدكتور أحمد أبو زيد، وخلفه الأستاذ الدكتور أسامة الخولي، وأخيراً الدكتورة نورية الرومي.

د . عبد الله المهنا

[آفاق نقدية]



[الأبحاث]

مسرح برتولد بريخت

بين

النظرية الغربية والتطبيق العربي

د. أحمد العشري

ولد أوجين برتولد فريدريش بريخت في عام ١٨٩٨ في مدينة أوغسبورغ، وفي شبابه لقب نفسه برت بريشت، ثم استقر على لقب برتولد بريشت، ويتعلق اسمه الشائع في العربية برتولد بريخت، لقد أصاب بريخت شهرة واسعة، في حياته، وبعد مماته، جعلت منه أحد رجال المسرح الكبار في العالم، له دوره وموقفه من الانسان، كما أن للمسرح في رأيه دوراً هاماً، وأثراً خطيراً في إيقاظ حاسة النقد لدى المشاهد، وأن يضع أمامه عالماً موضوعياً واضحاً، وأن ينادي في النهاية بطريق مباشر إلى تغيير حياته، فهو في مسرحه الجذيد «إنما يطبق برنامج الحركة التعبيرية التي لم تكن تهتم بالدراما ذاتها بقدر، اهتمامها بأن يكون أداة للعرض والبيان»^(١)، ويعرف العمل المسرحي، لا بشكله، بل بهدفه ودوره الاجتماعي، «أن بريخت ينتج الفن لجمهور هذا المكان بالذات وهذه اللحظة بالذات»^(٢) ومن هنا وجب على مسرحه كما سنرى فيما بعد، أن يعكس حاجاته الحقيقية والواقعية هذا الاهتمام، وهذا ما يميز بريخت ومسرحه، إذ يهتم «بالوضع السراهن للمجتمع، على اعتبار أن المسرح يجب أن يكون «البناء العلوي الأيديولوجي»^(٣) لاعادة بناء طريقة حياة عصرنا.

والمسرح إذن لابد أن يكون أداة هذا التغيير الجذري وسلاحه، ويرى في الممثل معلماً، وقد جلس جمهوره ليرى الحجج والشرح، ويتوقع منهم جميعاً أن يتخذوا قرارات وأن يتصرفوا بحيث يغيروا العالم والمجتمع وأنفسهم، لقد كان هدف المسرح بالنسبة لبريخت هو تغيير الطبقة، والإنسان، فعندما رأى البؤس والحرمان والجوع يقهرون الغالبية العظمى من مواطنيه، «لم يجد في متناول يده إلا الفن لكنني يدافع عنهم»^(٤) رابطاً بين الشر والمجتمع البرجوازي، مدركاً أن ذلك قابل للتغيير، لكن اهتمامه إلى الشيوعية لم يدفعه إلى تعاطف أصيل إلى الفقراء، لأن هذا التعاطف في الواقع إنما ينبع من كراهيته المتأصلة للطبقة البرجوازية التي نشأ منها»^(٥)، فهو كفنّان وكاتب اشتراكي، يتبنى وجهة النظر التاريخية للطبقات العاملة، لكن ليس معنى ذلك أنه ملزم بالدفاع في إنتاجه عن أي عمل أو قرار يتخذه «حزب»^(٦)، أو شخصية تمثل هذه الطبقة العاملة، «إنه يرى في الطبقة العاملة القوة الحاسمة - لكنها ليست القوة الوحيدة - اللازمة لدمر الرأسمالية ولقيام مجتمع بلا طبقات»^(٧)، وبريخت الذي مازال يفحص العلاقة بين الرأسمالية والجريمة، يطبق الآن مفهومه الماركسي على جرائم التاريخ نفسه، وذلك من خلال مسرحه،

«وإذا كان رجل الأعمال يتمثل في رجل العصابات في أوروبا الثلاث بنات، فهو يتمثل في صانع الحرب، في مسرحية، الأم شجاعه، وليست الملكية سرقة فحسب بل هي كذلك قتل واغتصاب»^{١١} ويؤكد بريخت نفسه هذه المقولة، ويدين المجتمع الرأسمالي والاستغلال، ويصممه بأنه مجتمع قاتل، يقول بريخت:

إن الزيادة في الإنتاج تؤدي إلى زيادة في البؤس ولا يفيد من استغلال الطبيعة سوى عدد قليل وهم يفيدون لأنهم يستغلون البشر أيضا. . ومن ثم يصبح، ماكان يمكن أن يكون تقدما للكل، رقيا لأقلية. ويتحول جزء كبير متزايد من العملية الإنتاجية إلى خلق وسائل للتدمير من أجل الحروب الكبيرة. وخلال هذه الحروب تتطلع الأمهات إلى السماء في رعب من اختراعات (العلم) «القاتلة»^{١٢}.

لقد أعطى صعود هتلر إلى السلطة، كتابات بريخت اتجاهها جديدا، ووفقا لوجهة النظر الماركسية، فإنه قد، «وجد بين الفاشية والرأسمالية، ورأى في الطغيان النازي مجرد محاولة أخرى من البرجوازية لتبقى قبضتها على الطبقة العاملة»^{١٣}، وتحققت مخاوف بريخت، من الإرهاب النازي فقد أحرقت كتبه في الحريق المشهور الذي ألقي فيه النازيون بمؤلفات أكثر من مائتي كاتب وشاعر ومفكر ألماني، واتهمتها النيران أمام الجماهير المتجمعة أمام مبنى دار الأوبرا في برلين، ولم يعمل بريخت في مهاجمة الرأسمالية التي تزيد استثماراتها من جراء الحروب، والتي دفع شباب ألمانيا ثمنها في حربين عالميتين لعينيتين، ولقد كان المسرح السياسي عند كل من أوروين بيسكاتور وبرتولد بريخت، استجابة تلقائية من رجل المسرح لأحداث ما بعد الحرب الأولى، وبوجه خاص للأحداث التي مهدت للحرب الثانية (الفاشية الإيطالية، النازية الألمانية) «فقد تجاوز مسرح بريخت هذا الهدف إلى استشراف نتائج التناقضات الأساسية بين رأس المال والإنسان، بحيث يتضمن أحيانا قضية الاستعمار بالمعنى الواسع قديمه وحديثه»^{١٤}، ولما كانت السياسة والتجارة، وجهين لعملة واحدة، ولما كانت الحرب الأداة العنيفة المنفذة «لسيطرة المال»^{١٥} على مناحي الحياة الإنسانية، وبما أن هذه السيطرة منقسمة على نفسها تبعا للتنافس بين الشركات الاحتكارية في البلد الواحد، وبين مثيلاتها في البلدان الأخرى ذوات النفوذ المالي الاحتكاري، فإن التنافس يصبح بؤرة الشر التي تنطلق منها شرارة الحرب، فتأتي على الأخضر واليابس، وتضيق القيم الإنسانية والأخلاقية، يقول بريخت:

إن الاضطهاد والاستغلال الفظيعين الذين يياوسهما الإنسان ضد الإنسان، من المجازر في أيام الحرب ومختلف أشكال الإذلال في أيام السلم أصبحت تعبير ما مألوفين في العالم كله، فالاستغلال الذي يتعرض له الإنسان، يبدو لكثير من الناس، وكأنه أمر طبيعي كاستغلال الطبيعة

مثلا . إسمهم يعتبرون الإنسان ، وكأنه حقل أو مزرعة أبقار ،
كذلك تبدو الحروب الكيرة بالسبة لعدد كبير من الناس
كالهزات الأرضية ^(١١٦)

إن بريخت كماركسي ، يرفض فكرة الحرب التي يشعلها أصحاب رؤوس الأموال ، ويروج
صحتها الإنسان ، السلوب الآداة أيام السلم وأيام الحرب ، وعليه فهو مقتنع ، « بأن المجتمع
قائم على الممعة الذاتية العقلية ، ويؤمن بأن استخدام العقل بطريقة أقل أنانية » ^(١١٧) ، سيجعل
الإنسان أفضل مما هو ، والعالم خيرا مما هو عليه ، ولذلك فإن كتابات بريخت النظرية ، تتناول
بمستقبل الإنسان في ظل الشيوعية ، لكنه كثيرا « ما يتخذ موقفا قويا ضد التجميل والملاطفة ،
وضد التفاضل السهل ، فالسيفينة التي تغرق في رواية الثلاثة بنات اسمها التفاضل » ^(١١٨) ، فهو
لا يتخاطب الشعور ، بل « يتخاطب العقل » ^(١١٩) لأن من واجبه أن يعلم هذا العقل ، ويدفعه إلى
الحركة والتغير بدلا من أن يثير الشعور . فلقد بدأ المسرح يعلم ، على حد قول بريخت إذ يرى :

إن البترول والتضخم والحرب والمنازعات الاجتماعية
والأسره والدين ، والقمع وصناعة اللحوم المحفوظة ،
أصبحت كلها موضوعات للتصوير المسرحي ، ويقوم
الكورس بإطلاع الجمهور على حقائق لم يكن يعرفها ،
وتعرض الأفلام السينائية أحداثا من كافة أنحاء العالم ،
وتقدم اللافسات بيانات إحصائية ومع بروز الخلفية إلى
المقدمة أصبحت تصرفات الشخصية عرضة للنقد .
والتصرفات الخاطئة والصحيحة تعرض معا . وقدم المسرح
أناسا يعرفون ماذا يفعلون ، وأناسا لا يعرفون ماذا يفعلون .
وأصبح المسرح موضع اهتمام الفلاسفة - ذلك من الفلاسفة
الذين لا يرغبون في تفسير العالم فحسب ، بل يرغبون في
تغييره - لهذا السبب أخذ للمسرح يفلسف ، لهذا السبب
أخذ يعلم . ^(١٢٠)

وفي الشكل المسرحي الجديد ، يدخل بريخت ، مرحلة البحث عن بناء تعليمي يستند إلى
فلسفة أخلاقية جديدة ، مستوحاة من " الفكر السياسي الماركسي " ^(١٢١) ، لا دفاعا عن
الأخلاقيات ، بل دفاعا عن المظلومين " وهذان أمران مختلفان تماما لأن الاعتبارات الأخلاقية
كثيرا ما تستخدم لمطالبة المظلومين بتحمل أوضاعهم ، ويرى مثل هؤلاء الأخلاقين أن الناس
موجودون من أجل الأخلاق ، وليست الأخلاق هي التي توجد من أجل الناس " ^(١٢٢)

وفي هذه المرحلة يبحث بريخت عن صياغة فكرية فنية (أدبية مسرحية) للمسرح
التعليمي ، " ليقدم أصول الفكر الجديد في بناء مسرحي ، حيث تأخذ الصياغة شكل
المنافشات ، تربطها بعض الأغاني الشعبية " ^(١٢٣) ، لأن بريخت عندما يعالج قصة ما ، فإنه

يقدمها، بشكل يثير في المطلق أسئلة عما يحدث في مجتمعة، في علاقاتها السياسية والاقتصادية والطبقية، وكيف أنه كمشاهد، قد وصل إلى حالة من عدم القدرة على الفعل، أو حالة يكون فيها مرغما على فعل شيء ضد رغبته، ونظريا يأمل بريشت أنه، عند هذا الحد الذي يسأل فيه المتفرج هذه الأسئلة يكون قد قرر بعد مغادرته المسرح أن يمارس تفكيره النقدي في حياته اليومية، ويكون من شأن هذا التفكير أن تضعه في موقف يمكنه من القيام بعمل سياسي في محاولة منه للتغلب على شرور هذا المجتمع والعمل على "تغييره" "لنحو الأفضل وهذا هو دور المسرح السياسي، كما يرى بريخت، "لأن الفن إذا كان فنا غير سياسي، فيعني أنه لابد أن يتحالف مع الطبقة الحاكمة" (١٧١).

ولابد للمسرح أن يعمل على تغيير المجتمع نحو الأفضل في صالح الجماهير العاملة، ويمكن للعالم المعاصر، أن يتمكن في المسرح، ولكن فقط عندما يفهم هذا العالم كعنصر قابل للتغيير (١٧٢)، بشرط أن يكون "التغيير في تركيب المجتمع لصالح الطبقات المحرومة" (١٧٣)، والتي ترفض أن توضع في قالب أو نموذج، لأن التقلب يمنع التطور ويحدث الاغتراب، والذي يعتبر السمة المميزة للمجتمع الرأسمالي وترى منى أبوسنة أنه:

من الجدير بالملاحظة أن تناول بريشت لمفهوم الاغتراب، واستخدامه لهذا اللفظ عند تحليل الظواهر الاجتماعية - السياسية، هو بدون شك نتيجة تأثره بهاركس. إن اختيار بريشت لمقولة الاغتراب، واستخدامه لها كتكتيك مسرحي، يرجع إلى تصوره، أن الاغتراب هو الصفة المميزة للبناء الداخلي للشخصية والمجتمع في القرن العشرين (١٧٤).

فال مواطن في المجتمع الرأسمالي في القرن العشرين، لا يحدد مسار انتاجه، بل إنه مغترب عما ينتجه، ويتحول إلى ترس في تكنولوجيا العصر، لأنه مفصول عما ينتجه، لصالح صاحب العمل الرأسمالي، وفي حالة تحكم السلعة، يتحكم الانتاج في المجتمع، وتصبح الأشياء أقوى من الانسان، لأنها تسيطر عليه بدلا من أن يسيطر هو عليها "ففي ظل هذا الأسلوب من الانتاج يتحول انتاج الانسان الى قوة معادية تسحق كيانه بدلا من أن تؤكد" (١٧٥) ولذلك عمل النظام الرأسمالي من أجل ذلك علياغتراب الانسان عن منتجاته وعن نشاطه، الذي من خلاله ينتج هذه المنتجات، أي عن البيئة المحيطة به وعن باقي البشر.

ولم يكن هذا هو فقط هو "دور مسرح بريخت السياسي" (١٧٦)، بل عمل تحرير التاريخ من الاغتراب، معنى ذلك أن فصل الإنسان عن التاريخ يحدث اغترابا تاريخيا ولكن لا يشعر

الإنسان بالاعتراب تجاه تاريخه، فإنه ملزم "بتحرير التاريخ من الاعتراب بمعنى إحداث تغيير في مجرى التاريخ، وهذا يتم، بأن يدخل الإنسان في تحديد مسار التاريخ، يتحرك به، ومعه وفيه"^(١١)، فثمة معرفة تاريخية، يقدمها، بريخت لمشاهديه من خلال مسرحه السياسي، خصوصاً في مرحلة مسرحياته التعليمية، تتمثل في اغتراب الإنسان في ظل النظام الرأسمالي، وهذه المعرفة التي يؤكد عليها بريخت، تتضمن فكرة تغيير هذه الحالة من الاعتراب عن طريق تنمية الوعي لدى المشاهد، بالمشكلة المطروحة أمامه، وحثه على أن يفكر فيها ويتخذ موقفاً "عقلياً"^(١٢) للفعل، بعد أن يكون المشاهد قد أدرك، عن طريق العرض المسرحي التعليمي، نتائج أسلوب الانتاج في المجتمع الرأسمالي، وفي العلاقات الاجتماعية في ظل هذا النظام، ولكن كيف عالج، بريخت التاريخ؟ ... تقول منى أبوسنة:

إن معالجة برشت للتاريخ مستمدة من (الماديه التاريخية)^(١٣) التي تحدد قوانين التطور للمجتمع، بمعنى أن التاريخ من صنع الانسان وأن التاريخ هو تطور السوعي من الاعتراب إلى تحرر الإنسان من الاعتراب عن طريق نشاط الإنسان من التاريخ هنا اذن لا يعتبر مجرد تراكم أحداث أو افعال رجال عظماء أو مجرد فترات متلاحقة على شكل مد وحزر، أو أنماط متكرره أو من صنع قوى غيبية. أن التاريخ، بما أنه أحد منتجات الإنسان هو بالضرورة وفي الواقع الحاضر، مغزوب نتيجة ظروف الانتاج في ظل الملكية الخاصة وتقسيم العمل. أن رؤية برشت للتاريخ تتفق تماماً مع المادية التاريخية، وتستخدم مشكلة الاعتراب كنقطة انطلاق لدرجة أنه يضع فكرة الاعتراب كتنكيت *Verfremdung* والتاريخية *Historisierung* كأحد الوسائل الأساسية في مسرحه الملحمي، في مستوى واحد. إن معالجة السلوك الإنساني والعلاقات الإنسانية من زاوية المؤرخ بمعنى، تأريخ الدراما أو وضعها في مستوى التاريخ، هو أحد الوسائل التي يتبعها برشت في مسرحه، لكي يلقي الفجوة التي أحدثت الاعتراب بين النشاطين، منذ أرسطو باعتباره التاريخ على النقيض المباشر من الأدب^(١٤).

ومسرحيات بريخت التعليمية، تعلمنا كيف أن الإنسان يكون مشغولاً عن تاريخ حياته، وأنه قادر على العمل من أجل تغيير هذا التاريخ، ولا بد أن يعيد حساباته في كل شيء في واقعه ومجتمع، وبذلك يتمكن، من السيطرة على قدرة، " وإن كان القدر عند بريخت في معظم أعماله قادراً اقتصادياً " (٣٧)، تحدده " الإرادة الواعية " (٣٨) حتى يستطيع تغيير العالم، بغد أن يفهم قوانينه وتناقضاته، ليس كفرد بل كمجموع، عليهم أن يعملوا متكاتفين بإصرار ومثابرة ووعي، " وتحافظ مسرحيات بريخت دائماً على نفمة من التعقل السار، الحذر المرح، ولا يلج بريخت بوعظه إلا نادراً " (٣٩)، فيتخذ موقفاً محدداً ويدعو المشاهد أن يشاركه وجهة نظرة بشكل غير مفروض على المتلقى، بواسطة تمثل المشاهد عن طريق الوعي لأسباب اغترابه، بممارسة تفكيره النقدي في الواقع ومن ثم يعمل على تغييره، وبحقق حاله من عدم الاغتراب، من خلال الوعي بالاغتراب، ومن خلال الوعي بالظروف المحيطة سياسياً واقتصادياً واجتماعياً والسعى إلى تغييرها.

إن مسرح بريخت من الممكن أن يتجاوز الواقع كما ورد في عبارة ماركس حيث يرى " إن الفلاسفة كانوا منشغلين بتأويل العالم مع أن المطلوب هو تغييره " (٤٠) ولقد عمل بريخت من خلال مسرحه السياسي التعليمي على محاولة فضح الواقع، والعمل على تغييره، وعدم اغترابه. ويكون من الأفضل ألا ننسى أبداً أن الملحمية والتفريب، يمثلان بحثاً عن موقف نشيط للمستمتعين بالعرض المسرحي، وليس رفضاً سطحياً للوهم الخادع للمسرح الأسطوي، وألا يسقط في بحر الوعظ والإرشاد المباشر، الذي يحول المشاهد إلى كائن سلبي، بل أكثر سلبية، من مشاهد المسرح ذي الانحلال الأسطوي والمطلوب إدانته عند بريخت.

لكن ما تعريف مصطلح ملحمي، وأصله التاريخي ومفهومه ؟

يرى الدكتور إبراهيم حمادة أن بريخت :

قد استعار هذا المصطلح من غيره، لكي يعارض به المسرح التقليدي القائم على قواعد غالباً أسطوية المصدر ولقد استعيرت لفظة الملحمية إلى المجال الدرامي لتدلل على اللقطات القصصية المسرحية ذات الترابط الضعيف والتي تميل إلى معالجة مشكلات القطاع الاجتماعي العريض بدلاً من مشكلات الأفراد. ومن ملامح الدراما الملحمية أنها تخاضب في المتفرج المقولية، لا العاطفية ومن ثم تتطلب منه إصدار قرار حكم، كما أنها لا ترتبط بالبناء الدرامي التقليدي، بل تعتمد على الرد واللقطات اللامتناهية ومضاربة المتفرج بالتيقظ ومواجهة القضية التي تدل بها (الشخص) على أخسة (٤١)

ولكن الدكتور حماده، لم يحدد تاريخياً إطلاق هذا المصطلح، دراما ملحمة، بينما يرى الدكتور أحمد عثمان أن " أول مسرحيته تحمل مصطلح، دراما ملحمة واتخذت " عنواناً جانبياً" لها، هي مسرحية الفونس ياكبة الإعلام، والتي عرضت عام ١٩٢٤ بمسرح سنترال ببرلين، فهي إذن أول مسرحية ملحمة ماركسية في التاريخ، وهي تعالج محاكمة المتمردين في شيكاغو في عام ١٩٨٩ " (٣٩).

ولقد درج الدارسون على تسمية المسرح البريختي بالمسرح الملحمي، والملمحة في أصلها شعر درامي مفرط الطول يروى الأحداث ولا يمثلها وعمله يقتصر على الرواية، وحكاية الحوادث وسرد ماجرى لأبطالها من أحداث ومواقع ونوازل بعيدا عن هذه الحوادث والشخص " والملمحة هي الواقعة العظيمة في الفنتة " (٤٠) والمسرح الملحمي ليس جديدا كل الجدة كما يقرر بريخت نفسه حيث يقول :

إن المسرح الملحمي ليس جديدا من ناحية الشكل، فهناك قرابة بينه وبين المسرح الأسوي القديم فيما يختص بمرضه للشخصيات، وباهتماماته الفنية. كما أن مسرحيات (الغموض) في القرون الوسطى كان لها ميول تعليمية، كذلك للمسرح الإسماني الكلاسيكي والمسرح المسيحي، وقد كانت هذه الأشكال المسرحية تلائم ميولا خاصة في ذلك الوقت، تلك التي انتهت بانتهائه (٤١).

والمسرح الملحمي السياسي عند بريخت له دور فعال في إيقاظ وعي المشاهد وحكمه النقدي، ويثير فيه الإحساس بالغربة والدهشة لما يراه " (٤٢)، ويثير فيه إرادة التغيير الشورى للقيم والظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي يعيش فيها، ويرأها أمامه في العرض المسرحي الملحمي السياسي فيمنع اغترابه ويتخذ منها موقفاً.

ومن بين التجديدات (الشكلية) (٤٣) في المسرح الملحمي، إمكانية أن يطرح الكاتب المسرحي بآرائه الخاصة في الأوضاع التي يرغب أن يثيرها، كالوضع السياسي مثلا أو الوضع الاجتماعي أو الاقتصادي أو قضية الحرب والسلام إلى غير ذلك من القضايا التي تهم المتلقي، تماما مثلما يستخدم الروائي طريقة السرد، " ليشكل استجابات القارئ، للفعل وللشخصية، وبريخت ينتهز هذه الفرصة إلى أقصى حد مستخدما وسائل الرد للتأثير في عقل المتفرج " (٤٤)، وتؤثر به مهما كان مستوى ثقافته أو تعليمه، فالمفروض أن العرض المسرحي الملحمي السياسي (٤٥) يخاطب السواد الأعظم من مجاهير بقصد استفزازهم نحو تغيير العالم، " إن هذا المسرح يتطلب، بالإضافة إلى مستوى تكني معين، حركة اجتماعية قوية لها مصلحة في مناقشة القضايا الحيوية مناقشة حرة وحلها حلا أفضل. حركة تستطيع أن تدافع عن تلك المصلحة ضد جميع الاتجاهات المعاكسة " (٤٦)، والمسرح الملحمي قادر على تزويدنا بالخلفية الاجتماعية عن

طريق التعليق على الحدث. ويمكن للمشاهد نوعه العقل النقدي أن يرى التناقضات ويسمى لتغييرها.

لقد هاجم الكثيرون من النقاد المسرح الملحمي موجّهين إليه تهمة أنه مسرح أخلاقي إلى درجة كبيرة، لكن بريخت يدفع التهمة عن مسرحه " فالعبارات الأخلاقية لا تحتل غير مكانة ثانوية في المسرح الملحمي، فليست غاية هذا المسرح تقديم أخلاقيات بقدر ما هو يهدف إلى الدراسة " (٢٧١)

ومؤلف المسرح الملحمي يتم اهتماما واسعاً بالحكاية " فكل شيء يتوقف على (الحدث) القصة، فهي قلب العرض المسرحي " (٢٧٢)؛ ويتعين على المؤلف المسرحي الملحمي، أن يساهم في التمثيل " عن طريق إعداد وصف يقوم بأدائه الكورس والرواة، ويعداد الأغاني وما يقوله الممثلون " (٢٧٣) وأن يحدد تسلسلاً في أجزاء القصة، " كما يجب أن يوضح كل جزء من القصة الجزء الآخر، وذلك بإعطاء كل منها تركيباً خاصاً كمسرحية داخل المسرحية، وأفضل وسيلة لتحقيق هذه الغاية هي الاتفاق على استخدام عناوين، ويجب أن تتضمن العناوين الموقف الاجتماعي " (٢٧٤)، وعلى هذا يعتمد المسرح الملحمي في الأساس على تسلسل الأحداث، أو حوادث مروية بدون تقيّد مصطلح بالزمان أو المكان، " كما يجب ألا تتعاقب المواقف دون تمييز، بل يجب أن تترك لنا فرصة للإدلاء بأحكامنا " (٢٧٥) وذلك عن طريق المقارنة بين الأحداث في الماضي والحاضر وما يحدث على خشبة المسرح والواقع الحيّاتي الخارجي، ومتابعة الراوي، الذي " يقوم مقام المتلوج، فهو يعبر بالكلام عن صراعات الشخصيات الداخلية في لحظات اتخاذ القرارات " (٢٧٦) وله تأثيرات مكانية منظورة، والراوي ليس وسيطاً فقط بل إن له موقفاً من الأحداث، وهو يعلق عليها، " بالرغم من وقوفه خارج الأحداث إلا أنه ملزم ومتجاوب معها داخلياً " (٢٧٧) فالراوي يروى علينا الأحداث بينما الشخصية تؤدي دورها صامتة، " ففي دائرة الطباشير نرى جروشا وهي تنجذب بدافع الطيبة لتلتقط الطفل الذي هربت أمه وتركة، تحت رحمة الشوارع وجروشا تؤدي هذا أداء صامتا بينما المعنى يعني في ضمير الغائب، الزمن الماضي " (٢٧٨)

فالرأي بمشابهة الوسيط والمكون نوع من البعدين الجمهور والمسرح في ذات الوقت لتوسيع حدود المسافة الجمالية، والقضاء على أي فرصة للانتماج.

ويرى يكون من الخطأ استخدام لفظة (البطل) بالنسبة لمسرح بريخت، ذلك لأن فكرة البطل، غير موجودة عند بريخت، إنما الموجود هو شخصيات أو نماذج من الحياة، لأن معنى وجود بطل في مسرح بريخت، هو أن يوجد تناقض مع الجماهير، معناه أن الفرد أو الشخصية قد انسلخت عن المجتمع واغتربت، وبذلك لا تستطيع أن تحقق ذاتها إلا من خلال الجماهير أو من خلال المجتمع، وكى تزيل الشخصية تناقضها يكون وجودها في مجتمع لا يفرز أبطالاً، وعليه فإن بريخت لم يجعل الناس أصغر عما هم، ولم يضمخ الشخصيات المسرحية بل وضعها على مبعدة " (٢٧٩)، وإن الظروف الخارجية دائمة التغيير فإن توازن الشخصية الداخلي يتعدّل

بالتالي، وعليه يمكن القول «إن الإنسان في حالة تغير مستمر في مسرح بريخت»^(٢٦) ولأن علاقات الإنتاج في تغير مستمر، فإن الإنسان «كعملية تاريخية»^(٢٧) يكون في حاجة لإعادة تحديد وضعه ليتكيف مع الظروف.

يقول بريخت:

ليس على الإنسان أن يبقى كما هو الآن، كما لا يجب أن ننظر إليه كما هو عليه الآن، بل كما يمكن أن يصير إليه أيضا، ولا يجب أن تبدأ بالإنسان بل عليه، ومع ذلك فإن هذا لا يعني أن أضع نفسي مكانه، بل أن أضع نفسي مواجهة حتى يمكن أن يمثلنا جميعا. ولهذا يجب على المسرح أن يجعل ما يقدمه يبدو غريبا^(٢٨).

لقد تحول الإنسان في مسرح بريخت الملحمي إلى مجموعة من العلاقات الاجتماعية، فهو لا يهتم إلا من حيث علاقته بالمجتمع كمجموعة مترابطة فإذا كان الإنسان قد تحول، «وهو في حالة تحول وتغير مستمرين»^(٢٩)، فإن ذكر البطولة التراجيدية لا وجود له على الإطلاق في مسرح بريخت الملحمي، ويرى جورج لوكاتش أن «شخصيات بريخت كانت في يوم ما بوقا لوجهات النظر السياسية وأصبحت الآن متعددة الأبعاد فهي كانتات بشرية حية تصارع الضمير والعالم المحيط بها»^(٣٠)، فقد أحوالت تعليمية بريخت السياسية أن تقدم كلاما على السنة البشر، «ولا يصور هؤلاء البشر أنفسهم»^(٣١) لأنه حاول أن يفرض منهجا ثقافيا على المتفرج فتحوّلت شخصياته إلى مجرد أبواق لصوت المؤلف وأفكاره السياسية ومع ذلك لم يحاول بريخت، رسم صورة «البطل الإيجابي في مسرحه»^(٣٢) إنها جنح لعرض عدد كبير، من العاهرات، والمحتالين ورجال العصابات، والملاك والنازيين، والجميع ضحية مجتمع قاس، ورغم ذلك فإن شخصيات مسرحيات بريخت طيبة وراادية ومسرحه تصارع فيه الطبقات وتزول في آن واحد، ويتساوى فيه أمام الكارثة بؤس البؤساء والغالية العظمى من الملوك القدامى، ورغم أن شخصيات مسرحية عادية إلا أنها متميزة روحيا^(٣٣)، وليست أعمال بريخت كلها ملحمية، ولنضرب ناهج بأهم الأعمال الملحمية مثل «أويرا القروش الثلاثة»، والمرأة الطيبة من مستشوان، ودائرة الطباشير القوقازية، والاستثناء والقاعدة، والأم شجاعة، وحياة جاليليو، وفي هذه الأعمال تبلور ملامح المسرح الملحمي عند بريخت، ويمكن القول إن ثمة عناصر مشتركة بين المسرح والملحمة، ولكن مما لا شك فيه أيضا أن لكل منها خصائصه التي ينفرد بها دون الآخر، «حتى إن تصوير المسرح الملحمي لا يتخلو في ذاته من شيء من التناقض»^(٣٤).

لكن الشاعر الملحمي، كالشاعر الدرامي، لا يتدخل بنفسه بل يترك شخصوه يتحدث وحدها وفق ظروفها وعلاقتها مع غيرها من الشخصيات، والا تحول العمل الفني إلى عمل مسطح يقلب عليه جميعه صوت المؤلف، «فالخلق أن الشاعر يجب ألا يتكلم بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلا، لأنه لو فعل غير هذا لما كان محاكيا»^(٣٥).

ويبدو غريباً ونحن نتحدث عن المسرح الملحمي أن نستشهد بأرسطو صاحب التنظير الدرامي الأول، ولكن الحقيقة أن كتابة المسرح كفن مرثي يتطلب أن يتعد الكاتب ويترك شخصوه وحدها تتحاور وتتصارع حتى لو طرحت وجهة نظره التي يدعوها الكاتب، لا يستنى في ذلك المسرح الملحمي أو الأسطوي.

ولكن للمقارنة بين الحدث في المسرح الملحمي والحدث الأسطوي، نجد أن الفارق الأساسي بينهما يتمثل في أن المسرح الملحمي يروي الأحداث التي جرت في الزمن الماضي، أما المسرح الدرامي فيشخص لنا هذه الأحداث باعتبارها حاضرة -حضوراً تاماً في اللحظة التي نراها حتى لو كان يتحدث عن الماضي.

أما عن الفرق بين المرححين في البناء، فيتمثل في طريقة تقديم كل منهما للجمهور في رأي بريخت حيث يقول:

إن الفارق الأساسي بينهما فارق في البناء، وقد عالجت قوانينهما في فرعين مختلفين من فروع الاستطيقا وهذا الفارق في البناء إنما يصدر عن الاختلاف في طريقة تقديم العمل إلى الجمهور - من فوق خشبة المسرح أو عن طريق الكتاب - أما فيما عدا ذلك، فإن العنصر الدرامي يمكن أن يوجد أيضاً في الأعمال الملحمية، والعنصر الملحمي يمكن أن يوجد في الأعمال الدرامية^(٧٧).

معنى هذا أن ثمة عناصر مشتركة بين الدرامي والملحمي، كما طرحنا سابقاً، ولكن أيضاً ثمة عناصر اختلاف تتمثل في أن «الدراما الأسطوية، محصلة ذات، بينما الدراما الملحمية (محصلة مجتمع)»^(٧٨).

لكن هذا الرأي لا يؤخذ على عواهنه، فالدراما اليونانية كانت أيضاً تعد (محصلة مجتمع) على اعتبار أن البطل التراجيدي كان ممثلاً للمجتمع الأثيني تتوافر فيه بعض الصفات الخاصة ليتثنى له مصارعة الآلهة، بالإضافة إلى أن المسرح اليوناني ليس إيهامياً بدرجة كافية لأنه لا يتوقع من المتفرج أن يصدق كل ما يعرض عليه من أساطير خيالية، قد يعرفها المشاهد مسبقاً، وعليه فهو مسرح يتمتع بمرونة كبيرة. بالإضافة إلى «أن الاندماج في المسرح الأسطوي مع البطل التراجيدي يفود إلى شفقة قد تكون سلبية»^(٧٩)، لكن بريشت يريد أن يضع المتفرج من خلال مجرى كل الحكاية في مجال السيطرة على الواقع المعروض، ومحاولة تصحيحه، ومنع اغترابه بدلاً من وضعه في حالة تطهير.

ويتفق بريخت مع أرسطو في مفهومه للحكاية، إذ أن أجزاء الحكاية يجب أن تكون مرتبطة بعضها ببعض ضرورية، والآنسان يشترطان حتمية تتابع في توليف الأحداث. ولقد اتفق الاثنان تماماً حيث أن أرسطو يعتبر أن «الحكاية هي روح المسألة»^(٨٠) «بريشت يعتبر أن الحكاية هي أهم شيء في مسرحه»^(٨١) كما يقر بذلك تلميذه، مانفرد مكفرت.

ولكن رغم أن معظم النقاد قد أقر أن ثمة نقاط اتفاق بين بريخت وأرسطو، وطعنا نقاط اختلاف كثيرة، إلا أن الدكتور عبدالغفار مكاوي يرفض تماماً أي لقاء أو اتفاق بين أرسطو وبريخت حيث «إد مسرحه الملحمي شيء جديد من أساسه لا يمكن أن يقاس بالمسرح التقليدي أو يقارن به»^(٧١) على الرغم من أن العديد من النقاد أقر بأن الملحمة قديمة، وجذورها ممتدة لدرجة أننا من الممكن أن نكشف بعض الجوانب الملحمة في المسرح اليوناني ذاته، والغريب أن الدكتور مكاوي نفسه يعود في نفس المقال، ويقرر أن ثمة عوامل مشتركة بين الدراما الأرسطية والمسرح الملحمي يقول:

وقد تشترك الملحمة والدراما بنسب متعاقبة في الدوافع التي تعمل على إبطاء الحدث، فتوقف سيره أو تطيل طريقه أو التي ترجع بالسامع أو المشاهد إلى أحداث أخرى جرت قبل زمن الملحمة أو الدراما أو التي تسبقه فتنبأ بها سيحدث بعد انتهائها ولكنها على كل حال يتميزان بتميزا واضحا في أن أحدهما يدور بكليته في الماضي، وأن الآخر يكاد أن يكون حاضرا كله

.....
والشاعر الملحمي، والشاعر المسرحي يخضعان معا لقوانين وقواعد فنية عامة، أهمها قانون الوحدة وقانون التطور. .
وهما كذلك قد يعالجان نفس الموضوع وقد تحركها إليه نفس الدوافع^(٧٢).

وأظن أن الباحث ليس في حاجة إلى تعليق، أو تعقيب ليؤكد كما أكد دارسو الدراما من قبله، على أن ثمة عوامل مشتركة بين المسرحين الأرسطي والملحمي. إن بريخت لم يدخل في تناقض مباشر مع أرسطو، بل دخل في تناقض مع «الرسالة»^(٧٣)، لأن المضمون كما هو معروف يفرض شكله، وبما أن مسرح بريخت مسرح سياسي، فإنه بالضرورة سيفرض شكلا مغايرا للمسرح البورجوازي، كما أن مسرح بريخت كما يؤكد ليس ضده أرسطو، بل «لا أرسطي»^(٧٤)، بمعنى أن الفروق التي يوضحها بين مسرحه الملحمي ومسرح أرسطو الدرامي، تمثل تغييرا في مستوى الأهمية والتركيز على أشياء دون أخرى، لدرجة إن بريخت كان يطلق في بداية تكوين النظرية الملحمة، على مسرحه الجديد «المسرح اللاأرسطي»^(٧٥)، ويؤكد بريخت نفسه أن المسرح لا بد وأن يحمل في طياته جانب «المتعة»^(٧٦) حتى لو كان مسرحا سياسيا ملحميا، يقول بريخت:

ما زال هناك تعليم مشوق ومبهج وكفاحي ولو لم يوجد مثل هذا النوع من التعليم المسلي، لاستحال أن يقوم

المسرح بدور المعلم، وأن المسرح يظل مسرحاً، كذلك المسرح التعليمي، وطالما هو مسرح جيد، فهو مسل^(٧٧).

معنى هذا أن بريخت، في أعماله المسرحية، وكذلك في كتاباته النظرية - أدرك أن أعماله تبعث المتعة، «وأن المتعة لا تتعارض مع الفن»^(٧٨)، وإذا كان المسرح اللاملمحي، يبعث أيضاً على المتعة، فإنه يتفق مع بريخت ومسرحه الملمحي السياسي في أن كليهما يبعث على المتعة. وأن كان بريخت في مسرحه يهتم بالتعليم أكثر، لحرصه على طرح القضايا ومناقشتها، واتخاذ موقف تجاهها. ومن ثم وجه هجومه بصفة خاصة ضد المفهوم الذي يجعل من المسرح، مكاناً يتخلص فيه الجمهور من انفعالاته التي قد تدفعه - لولا ذلك - إلى المطالبة بتغيير نظام العالم، فنحن في العصر الحديث «لسنا في حاجة لأن نشارك الملوك والأمراء نهاياتهم المأساوية»^(٧٩)، فنحسن في عصر الإنسان الصغير، بأحزانه وصراعه ضد مجتمعه وظروفه السياسية وقدره الاقتصادي، لقد رأينا «أن المجتمعات المتمردة يمكن أن تجد بعض رموزها في طبقات اجتماعية أخرى»^(٨٠) وهذا ما لجأ إليه بريخت في مسرحه السياسي.

وبعد أن طرحنا عناصر الاتفاق ودللنا عليها، بين بريخت في مسرحه الملمحي التعليمي، وبين أرسطو في مسرحه الدرامي، نرى أنه من الواجب طرح فقط الخلاف بين المسرحين (والجدول الآتي) -^(٨١) الشهيرة والذي كرر كثيراً - يوضح ذلك:

المسرح الملمحي (البريختي)	المسرح الدرامي (الأرسطي)
١ - يروي الأحداث	١ - يجرى الأحداث
٢ - يجعل المتفرج مجرد مشاهد	٢ - يشرك المتفرج في الحدث المسرحي
٣ - يوقف فاعليته	٣ - يستهلك فاعلية المشاهد وإرادته
٤ - يحمله على اتخاذ موقف	٤ - يثير في نفس المشاهد مشاعر وعواطف
٥ - صورته للعالم	٥ - تجرّبه حياة، أى يتقل للمشاهد تجارب وخبرات
٦ - المتفرج يوضع في مواجهه شيء ما	٦ - المتفرج يجذب إلى شيء ما
٧ - حجه عقليه	٧ - يوحى للمتفرج بأمثلة
٨ - يدفع بالمشاعر	٨ - يحافظ على المشاعر
٩ - المتفرج يواجه الأحداث ويدرسها	٩ - المتفرج يعيش في قلب الأحداث ويعانى مع الشخصيات
١٠ - الإنسان قابل للتغيير، ويبدو أن يغير الأشياء	١٠ - الإنسان غير قابل للتغيير
١١ - التوتر مرتبط بمجرى الأحداث	١١ - التوتر مرتبط بالنتيجة
١٢ - الإنسان موضوع بحث	١٢ - يفترض أن الإنسان كائن معروف مقدما

المسرح الدرامي (الأرسطي)	المسرح الملحمي (البريختي)
١٣ - كل مشهد يرتبط بالآخر	كل مشهد قائم بذاته
١٤ - نمو	تركيب (موتاج)
١٥ - الأحداث تتقدم في خط مستقيم	الأحداث تجري في خطوط منحنية
١٦ - حتمية التطور	قفزات مفاجئة
١٧ - الإنسان شيء ثابت	الإنسان عملية تحول
١٨ - التفكير يحدد الوجود	الوجود الاجتماعي يحدد الوجود
١٩ - يعتمد على الشعور	يعتمد على العقل

ويمكن أن نضيف إلى ما سبق، أن نتيجة العرض المسرحي يحدث التطهير، ويبقى الاغتراب، إما نتيجة العرض الملحمي السياسي فإنه يدفع المشاهد إلى اتخاذ موقف، ويمنع الاغتراب.

وبما هو جدير بالذكر، أن الحديث عن بريخت وتحليله تحليلاً أدبياً نقدياً، وحده، سيقود حتى إلى استنتاج غير مدعوم بسند، لأن تحليل بريخت حقيقة، لا بد وأن يستند إلى العرض المسرحي "لأن أغراضه الكاملة، لاتضح إلا بعد أن يعيد، بريخت، تنقيح المسرحية، في ضوء تجارب العرض، ولا يمكن قبل ذلك أن يعتبر عملاً كاملاً أو متيناً" (٨٦) فالعرض المسرحي الملحمي عند بريخت، يقدم إلى المشاهد، الخلفية الفنية بكل مكوناتها الفكرية والاجتماعية، بقصد الشرح والتوضيح والدراسة، ومحاولة فضح العيوب في التركيب الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، مستهدفاً الدعوة إلى التغيير، ومنع الاغتراب.

ولأن المؤلف نفسه، عندما دعا إلى التعرف على آرائه وموضوعاته النظرية، "طلب التطبيق أولاً، أي العروض المسرحية أولاً، وليس على الدراما وحدها، ثم انه لم يتوان من تكرار القول بأن مسرحه أكثر بساطة وسذاجة مما يصوره بعض المعلقين والنقاد والمتحذلقين" (٨٧).

فالتحليلات النقدية الأدبية، لاتستوعب وحدها خاصية أسلوب بريخت الفني، وهذا لايعني أن كل ماكتب حول بريخت، ينقصه البرهان، ولايعني هذا مؤاخذة النقاد، ودارسي بريخت، بل فقط إقرار للحقيقة، وهي أنه لايمكن ادراك العمل الدرامي، بكامل خصائصه، اعتماداً على النقد الأدبي وحده، كما أن اخراج مسرحيات بريخت، قد يختلف في طريقه تكتيكها، وأسلوب أخراجها من بلد لبلد، "لأنه من الخطير، كما يقال، اتباع تكتيك بريخت نفسه في اخراج مسرحياته" (٨٨).

ولايستطيع أحد أن يدرك بوعي مايريده بريخت من مسرحه، "أو أن يتصدى لإخراج مسرحياته، ما لم يدخل من التعديلات مايتلائم مع الظروف المتجددة، فهو بذلك يطبق بصائح بريخت نفسه" (٨٩)، لأنه يكتب مسرحاً ملحمياً سلساً، لكنه بوصفه مخرجاً، فإنه يستخدم

العناوين واللافتات والآليات وكثيرا من التعقيدات، "كما لو كانت تصرفاته العملية، تدحض نظريته، وفنه يتقصر انتقاده" (٨٧١) ويعترف بريخت بذلك فيقول
إن الإنجازات التقنية وحدها مكنت المسرح من إدماج
عناصر السرد في العرض الدرامي، فلمكانيات العرض،
والأفلام، والسهولة المتزايدة في تغيير المناظر بواسطة
الآلات جعلت المسرح بجها تجهيزا آليا كاملا " (٨٧١)

ويمكن القول، إن بريخت وجد في السنوات الأخيرة قبل موته أن مفهوم المسرح الملحمي " (٨٧١)، ويعترف بريخت نفسه بأن المسرح الملحمي نشأ وفق ظروف خاصة، ولفترة قصيرة، " فلم تنشأ الظروف الملائمة للمسرح الملحمي التعليمي إلا في أماكن قليلة، ولفترة قصيرة، " وقد وضعت الفاشية في برلين حدا عنيقا لتطور هذا المسرح " (٨٧١)
ولقد كان بريخت نفسه، في بعض الأحيان ضحية أهدافه النظرية، " كما وقع فريسة لإغراء التأليف المسرحي المتصنع، الذي كان لابد لمقله المتوقد أن يرفضه " (٨٧١) فهو في فنه المسرحي الملحمي، يرجع كثيرا استخدام حيل التفرغيب ووسائله، لدرجة أن عرض الحقائق موضوعيا عند بريخت، تحولت في أغلب الأحيان إلى فرصة للتعبير الفردي والذاتي، وبجلا طيا لإبراز نبوغه في فن المسرح والتعبير عنه، ويؤكد هذا أريك بتلي حيث يرى:

أن بريخت عندما يتكلم عن نظرياته، يتطرق إلى مدى
يتعذر معه تطبيقها عمليا. لذلك لم يكن يد من الحكم
على تجاربه العملية بأنها غير مطابقة لنظرياته " (٩١١)

إن بريخت لم يستبعد تماما جميع العناصر المسرحية التي، قد تحذع العين وتثير الترقب في النفس.. وهذا ماحدث عندما عرضت دائرة الطباشير القوقازية في مصر، فمعظمنا قد تعاطف مع الخادمة، بل قلل من خطرهما " ثم هو لم يستبعد كذلك، ما يستدر العطف، ويميز الشخصية، وأنها احتفظ بالوازنه، بينها عن طريق تعمد أبعادها الواحد عن الآخر " (٩١١)
وأیضا يؤكد بريخت على أنه " يوجد بالتأكيد، الدرامي في الأعمال الملحمية، والملحمي، في الأعمال الدرامية " (٩١١)، فلا بد من الإبقاء على جزء من الوهم حتى نضمن أن يبقى المشاهد في مكانه، ومن ثم فإن المسألة ترجع إلى نسبية هذا الوهم. فالإيهام الملحمي، هو الإيهام بأنه ليس هناك إيهام، لأن التخل عن الإيهام مطلقا معناه التخل عن الفن أيضا بشكل مطلق. حتى أن معظم المعجبين بكتابه بريخت المسرحية لابد لهم " أن يعترفوا بأن معظم كتاباته في الفترة الأخيرة أي قبل وفاته بسنوات مثل بندانق السيدة كارار وحيلة جاليليو - تقدم الدليل على عودة جزئية إلى الجليات الارسطيه التي كان يزدريها " (٩١١).

ويعد المسرح التعليمي مرحله " انتقاليه " (٩١) اضطر بريخت إليها لظروف عدة أهمها احتدام الصراع الطبقي في ألمانيا وتصاعد الخطر النازي ووقوف الرأسمالية الاحتكارية الألمانية إلى

جانب هتلر، ومن الطبيعي أن يزداد الصراع الفكري حدة تبعاً لذلك، * واتجه بريخت بشكل خاص، إلى تحكم الآلة المسرحية في الإنتاج المسرحي، أي أن الكاتب والمخرج موضوعان في خدمه هذه الآلة والتي كانت في أغلب الأحيان تحت سيطرة الاحتكاريين الألمان * (١١١)، ويعترف بريخت بضروره الآلة في مسرحه واستفادته من التطور العلمي التكنولوجي رغم * أن الفن والعلم يعملان بطريقتين مختلفتين، فلا بد من الاعتراف بأن لا يستطيع أن أمارس عملي كفتان دون استخدام بعض العلوم * . (١١٢)، ولكن الحال لم يستمر، فقد وقف أصحاب المسارح الكبرى في ألمانيا إلى جانب هتلر وأغلقوا أبواب مسارحهم في وجهه الكتاب التقدميين ومن بينهم بريخت مما اضطره إلى أن يتجه * تخلصاً من سيطرة الآلة المسرحية إلى المسرح العمالي ومسرح الهواه الذي تعاطف شأنه، مما دعاه إلى البحث عن شكل مسرحي جديد يناسب الظروف الموضوعية الناشئة * (١١٣)، ويظن الباحث أننا إذا لم نرجع ظهور المسرح التعليمي الانتقالي إلى هذه الظروف قد تقع في أخطاء كثيرة لأن المسرحية التعليمية قد ولدت لتوعية الطبقة العاملة ضد خطر النازي * شرع الاغتراب الذي يعانون منه والنتائج عن أسلوب الإنتاج في النظام الرأسمالي، وفي العلاقات الاجتماعية في ظل هذا النظام * (١١٤) ويقول الدكتور إبراهيم حمادة:

إذا ما سلمنا بأن المسرحية أو أي جنس أدبي آخر يمكن أن يتضمن من الناحية السياسية أو الأخلاقية أو الدينية أو الفلسفية * * إلخ * فكرة أو عظة أو مفهوم أو موقفاً أو عاطفة أو حقيقة أو حادثة شخصية * * إلخ، فإنه يجوز القول بأن مؤلفها معلم أو أهداف، ولقد تعرض مفهوم (غانية الأدب) والدراما ضمناً لمحاولات حامية خلال قرون طويلة هل يستهدف الأدب التعليم؟ أم الإقناع لذاته؟ أم هما معاً؟ أم لا التعليم ولا الإقناع؟ (١١٥).

ويرى الباحث أن معظم المسرحيات حتى الأسطوية بها بصورة مباشرة أو غير مباشرة جانباً تعليمياً . ويمكن القول إن المسرح اليوناني يحمل جانباً تعليمياً واضحاً من خلال الدرس الذي يتعلمه البطل بعد فوات الأوان، ويتمثل في أن من يخرج على النظام يحققه النظام، كما أن الهدف الأول لمسرحيات الأسرار والمسرحيات الأخلاقية هو تعليمنا وتنبه أفكارنا * فهذا أيضاً الشاعر المسرحي الألماني بريخت كان مسرحه أقرب إلى مسرح القرون الوسطى في صورة جديدة * (١١٦)، ويؤكد الكاتب المسرحي رومان رولان على رسالة المسرح التعليمية وأثرها في قيادة الشعب * فلنعلمه النظر إلى الأشياء بوضوح والحكم عليها وعلى نفسه وعلى الناس * (١١٧)، وسيكون المسرح مصدراً لتعليم الذين يسيثون التوجيه كما قال براهما * سيكون هذا المسرح مصدراً لتعليم للجميع يقوي الذكاء ويشير إلى طريق القانون والمجد والحياة الطويلة والنعمة * (١١٨). ويفرق لوركا بين التعليم والتثقيف وبين الجمهور وبين الشعب قائلاً * فإن في الوسع في تثقيف الجمهور

- ولاحظ أني أقول بالجمهور لا الشعب ، فمن الممكن تعليمه^(١٠٦) ، لكن شون أوكيسي ، يرى أن «الغناء لا معنى له إلا إذا كان له دور محدد كما هي الحال عند بريخت حيث ينقل الغناء التفرج من مستوى إلى آخر من مستوى الرواية إلى مستوى التعليم»^(١٠٧)

ولا يجد بريخت غضاضة في كون المسرح معلما ومسليا في آن واحد لأن «التنافس بين التعليم والتسلية ليس قائما بالضرورة»^(١٠٨).
يقول بريخت :

لقد شرع المسرح في أن يكون مغلما . وأصبح البترول والتضخم الاقتصادي والحرب والصراعات الاجتماعية والعائلية والدين والقمع وتجارة المواشي موضوعات للعرض المسرحي ، وقد فسر مجموعات كورالية الأشياء الغريبة على المتفرج كما عرضت أفلاماً عن الأحداث العالمية واستعملت الفوانيس السحرية في عرض الاحصائيات فبينما تتقدم (الحلفيات) تتعرض العلاقات الإنسانية لعملية النقد . فنشاهد العلاقة الخاطئة والعلاقة الصحيحة ، كما نشاهد الإنسان الذي يعرف ما يفعله و الآخر الذي لا يعرف . لقد أصبح المسرح من شأن الفلاسفة الذين لا يحاولون تفسير العالم فحسب ، بل أولئك الذين يرغبون أيضا في تغييره . أي أنه سوف تفلسف الأشياء على المسرح^(١٠٩) ، ويعتبر آخر سوف يقوم المسرح بدور المعلم .

لقد فرضت الظروف وجود المسرح التعليمي ، ولا يمكننا إنكار القصد للاستعمال المحسوب لتأثيرات التفرير إذ إن الدراما التعليمية لها شأوها ، من أجل تبسيط وتدعيم التبادل بين «الجمهور والممثلين»^(١١٠) وبين الممثلين والجمهور معتمدة على «أقصى حد من البساطة والفقر في الأدوات»^(١١١).

والحق أن كل المسرحيات التعليمية تعالج موضوعا شائكا وهو «علاقة الفرد بالجماعة»^(١١٢) ويرز هذا عن طريق إبراز الاعتراض بأنواعه ، فيحدث التعليم لدى المتلقي ، ومن ثم يعمل على منع الاعتراض .

ويرتبط عادة مفهوم التفرير بمسرح الشاعر الألماني برتولد بريخت ، ومفهوم التفرير عند بريخت هو «جعل المألوف غريبا»^(١١٣) ، ويعرفه الدكتور إبراهيم حماد فيقول :
الصورة المفترية هي عبارة عن عرض لشيء أو موقف مألوف لنا في إطار من القول أو الفعل يظهر غريبا . إنه

القوة التي تجبر المتفرجين على رؤية أو إدراك شيء تعود
على رؤيته أو سماع شيء تعودا تماما يصبح من السهل
الاعتقاد بأن هذا الشيء دائما كذلك ، وبأنه سيكون
كذلك . ولكن عندما يقوم النا شيء جديد نعتقد بأنه
ليس حتميا . وعلى هذا قد تقبله ونقتنع به وقد نرفضه
وننبذه . والآن عندما نغرب شيئا مألوفا لنا ومعتادين عليه
فإننا نضعه في وضع الشيء الجديد اللاحتمي ، ومن ثم
يمكننا أن نقبله أو نرفضه إننا نستطيع أن نحكم بالرفض
أو القبول على الشيء المنسوب لأنه أصبح في حكم الجديد
، ولم يعد في مركز يفرض حتميته علينا ، لا شيء إلا لأننا
تعودنا عليه وأما بصحته ^(١١٢).

ومن هنا يمكن أن نعيد النظر في الأشياء والأوضاع والمفاهيم السياسية والاقتصادية
والاجتماعية ، فنعمل فيها العقل ، ونعمل على تغييرها بعد أن نكون قد وصلنا إلى لحظة
الاكتشاف بإدراك التناقض ، وصولا إلى حالة من الوعي والفهم . ويرى الدكتور أحمد عثمان أن

: برينجت قد رادف بين «التفريب» *Verfremdung* وبين
التلحيم *Färbung* ، وكأنها لفظان متطابقان تماما . ويصف
برينجت الملحمية في مسرحه باستخدام الفعل *Zeigen* ،
بمعنى يشير إلى أو يوضح كما يفعل المدرس في قاعة الدرس
وهو يشرح شيئا ما على السبورة هكذا يفعل الممثل
الملحمي في اطار الاستراتيجية العامة المسماة «التفريب»
ويستخدم برينجت لفظ التفريب بالصورة التي أوردناها
توأو كما يلي : *Verfremdungseffekt* واختصارا *Effekt* - ٧ -
وورد هذا اللفظ لأول مرة في الملاحظات التي كتبها برينجت
بنفسه على المدور والرهوس المدية قبيل عام ١٩٣٦ ، ومن
الجدير بالذكر أن هذه الكلمة الألمانية تترجم إلى الإنجليزية
بأحد الألفاظ التالية :

estrangement, alienation, disilusion

وإلى الفرنسية بأحد الألفاظ التالية :

depayvement, estrangement, distanciation

والسبب الواضح لتعدد الألفاظ المستعملة في ترجمة
مصطلح برينجت ، هو أن أيأ منها لا ينقل المعنى المطلوب
بدقة ^(١١٣).

وذلك راجع إلى أن المصطلح ، أو فكرة التفرغ لم تكن في أساسها راجعة إلى بريخت بل هي قبل بريخت بكثير ، وبعضهم قال إنها ، «ترجع أصلا إلى جوركي ، وفيها يحاول أن يجذب الانتباه إلى مضمون الدراما وأن يعرفنا بأن المسرح الحديث» ^(١١٥) ، يجب أن يحمل الناس على التفكير والا بحركتهم عاطفيا» ^(١١٦) .

أما جون ويلت فيرى أن بريخت قد استفاد «من النقاد الشكليين الروس أثناء زيارته الأولى لموسكو عام ١٩٣٥ ، والتي شاهد خلالها الممثل الصيني سي - لان - فانج وهو يمثل بلا ماكياج أو أزياء أو إضاءة خاصة» ^(١١٧) .

ولقد فهم بريخت من ذلك أنه أمام فنان يقف على مسافة من الأحداث المعروفة والتي يقوم بأدائها ، بل ويعمد أن يشاهد الجمهور وهم في حالة يقظة تامة وفي هذه الأثناء أيقن بريخت من خلال هذا النمط من التمثيل الصيني ، أنه وجد ضالته وعمل بعد ذلك على استخدام هذا النمط من الأداء في مسرحه السياسي ، فلا يمكن أن نعرف حقيقة الأشياء إلا إذا غربناها

وعزلناها حتى ينشئ لنا «الحكم» ^(١١٨) ، والإدراك . وتؤكد اتجاهات بريخت الفكرية باهتمامه المتزايد بالأشكال والشخصيات والموضوعات الشرقية إذ إن قدرا كبيرا من مسرحياته مستلهم من الشرق ، «وصحيح أن يزيت أنجذب إلى مسرحيات النرو اليابانية والدراما الصينية والمسرح الكابوكي ، لما فيها من وسائل الغريب وأنه كان مثل - بيتس - يستخدم وسائل تقليدية مثل الاقنعة والأنياء والرقص والإشارات» ^(١١٩) ، عامدا إلى إعادة البساطة والسذاجة اللتين انتقدتهما المسرح الغربي بعد أن ازداد تعقيدا ، ذلك بالإضافة إلى رغبته في التفرغ وصولا إلى يقظة المتلقي ، إذن فالتهيرير الذي دفع بريخت إلى التجديد والتطوير لتكنيك الاقتراب هو المضمون ، وهو الذي دفعه إلى إعطاء لون جديد لتكنيك قديم ، ولا يجب أن نحكم على شكل مسرح بريخت السياسي فقط دون النظر إلى المضمون ، لأنه كما هو معروف أن كل مضمون يفرز شكله

فليس معنى التفرغ هو مجرد كسر حاجز الإيham - رغم أن هذا هو ما يعنيه الإنسان به إلى النهاية - وهو ليس يعني إبعاد المشاهد بالمعنى الذي يجعله على عداء مع المسرحية وإنما هو مسألة انفصال وإعادة تأمل ، «وأظن أنه من الأجدي أن يضحى بهذا الإيham إذا استطاع أن يقدم عرضا مسرحيا ينقل نسبة أكبر من الحقيقة الواقعة» ^(١٢٠) .

إن نظرية بريخت في مفهومه للتفرغ لا تقوم فقط على النفي ، كما نرى منى أبو سنه ، حيث تقول :

إننا نتضمن نظرية بريخت الخطوة الثانية في الديالكتيك وهي نفي النفي ، ولذلك يجمع برشت الخطوتين في خطوة واحدة ، فالخطوة الأولى هي تقديم ما هو مألوف بشكل

يجعله غير مألوف ، ولكن الهدف من وراء ذلك ليس فقط جعل الظاهرة تبدو غريبة وإثبات تقديمها من خلال رؤية محددة تقود إلى تغيير الواقع^(١٢١).

وذلك من خلال توليد حالة استهزائية لما لدى المشاهد ، لأنه يزجج المشاهد وبعده عن الشيء الذي يشاهده من خلال تنوع فنون العرض المسرحي المختلفة ، يقول بريخت :

فلندع إذن كل شقيقات الدراما من فنون لا لكي نخلق عملا فنيا متكاملا ، حيث تقدم كل واحدة نفسها وتضيق ، بل لكي نخدم - مع الدراما - وظيفتها الأساسية بطريقة المختلفة ، وتلخص علاقاتها مع بعضها البعض في أن تؤدي إلى التبعيد المتبادل^(١٢٢).

ولكن ربما يؤدي تدخل عناصر العرض المسرحي إلى إيجاد مزيج مختلط فوق النص ، من المشاهد الصغيرة والحكايات والأشعار والأغاني ، ومن هنا تكون الخاصية المميزة للمسرح الملحمي أكبر مصدر للمتاعب ، « فمن الممكن لكمية الأحداث الكثيرة التي تقدم في متونعات من الأساليب الدرامية والغنائية والسردية على حد قول جون جاسنر » من الممكن لها أن تبث الأثر الدرامي^(١٢٣). لكن الباحث يختلف مع جون جاسنر ، إذ إن جاسنر قد نسي أو تناسى أهمية القصة وتسلسلها في المسرح الملحمي والتي من شأنها أن تجمع ذلك (المبشر) ، الذي أثار إليه جاسنر بالإضافة إلى أن هذه العوامل نفسها والتي يسميها جاسنر (بالمبشرة) هي من شأنها أن تجعل المتلقي في حالة يقظة عقلية كاملة . وإن لجأ بريخت إلى ذلك عن طريق المونتاج إن عزل المشاهد عن المسرح دائما بهدف وفق نظرية التفرغ إلى مساعدته على ممارسة « التفكير النقدي الإيجابي »^(١٢٤) ومحاولة العثور على الأجوبة عن الأسئلة التي يطرحها العرض المحلي السياسي ، وذلك بفضل المسافة الموجودة بشكل دائم بين المشاهد والعرض المسرحي وبفضل ما تقدمه المسرحية من حقائق يعمل المشاهد عقله فيها ويتخذ موقفا عقليا منها ، فالهدف سياسي حيث قصد من تحويل أداة التسلية إلى درس يمكن تلقيه حيث تصبح المسارح السياسية أقرب إلى منظمات الاعلام^(١٢٥) ، وذلك من خلال « الصدمة المعرفية »^(١٢٦) التي يحدثها العرض السياسي فيعمل المشاهد على إعادة ترتيب الأشياء ، وإزالة ، الاغتراب ، لأن الفكرة المحورية في مسرح بريخت هي مشكلة الاغتراب ، والحل : هو إزالة الاغتراب^(١٢٧) بأنواعه اقتصاديا واجتماعيا وتاريخيا . ويمكن القول إن مفهوم التفرغ يمثل مرحلة الذروة في البريختي^(١٢٨) ويبقى مفتوحا لمن يريد في المستقبل أن يستكمل موضوع المسرح السياسي .

ولتعدد الآن الوسائل التي استخدمها كاتب المسرح السياسي الألماني . برتولد بريخت أن القاعدة العامة التي يصنعها بريخت لمسرحه هي « أن يحل السرد محل الدراما »^(١٢٩) وأن يقوم أحد

الممثلين ليعلم أنه إنما يقوم بدور مقدم العرض المسرحي^(١٣٠)، أو المتعهد به ، أو حتى محركه الرئيس وهو في ذلك يجدهنا ، لأن في الواقع يعد هو نفسه الموضوع الأساسي للعرض ، وبذلك يصل إلى وسيلة لتضييق المسافة بين العرض المسرحي وأصالته أو أن يحمل العرض على أن يكون «الجمهور على خشبة المسرح»^(١٣١) بالإضافة إلى أننا في العرض البريختي « نجد الراوي الذي يجلس في جانب خشبة المسرح ، يظل طول الوقت ، يزود المشاهد ، بالحقائق اللازمة^(١٣٢) حول المواقف المعروضة على المسرح ، ليختار وليتخذ موقفا منها ، ويمكن القول إن كسر الإيهام عن طريق رواية الأحداث « هو عنصر شديد الحساسية في الفن المسرحي إن لم تسلمها أيد قادرة ، انقلب إلى شيء منفر حقا ، وهو ، تسميع ، الأحداث للمتفرج بطريقة تجعله ينصرف عنها^(١٣٣) ، ويمكن القول إن بريخت ، ابتعد عن التمليد في مقدمات مسرحياته على وجه الخصوص ، فشخصياته لا تحتفظ بأي إيهام يشير إلى عدم وعيها بوجود التفرج .^(١٣٤) ولقد كانت الكلمة المنطوقة التي يرويها راوي أو رواية ، لها دورها في مسألة كسر الإيهام تماما «كالكلمة المكتوبة في العناوين»^(١٣٥) فكلاهما متساو في الأهمية وكثيرا ما استعمل بريخت الستارة الامامية كحافظ ، تنعكس عليه عناوين الفصول ، كما استخدم ، في إخراجها ، الأفلام السينمائية ، والصور الفوتوغرافية أو الشرائح المصورة التي تنعكس بالفانوس السحري ، على ستارة المسرح كمفردات لأحداث المسرحية الجارية عرضها ، كما يلاحظ أن معظم مسرحيات بريخت تقاطع أحداثها الجارية بأغنيات ، أو قصائد «شعرية» ، من شأنها ، أن تلخص الحدث ، أو تعلق عليه ، أو تنبأ به .

وتعمل الأغنية في المسرح الملحمي السياسي ، أحيانا على التطابق بين المفهوم المجرد ، والتكنيك ، والأغنية تعمل على الربط بين المستوى الفلسفي ، والمستوى الدرامي لمفهوم الاغتراب^(١٣٦) ومن الأمور التي تساعد على تأكيد عنصر التغريب في المسرح الملحمي ، نقل أحداثها في الزمان أو المكان ، وهو ما نطلق عليه تغيير الإبعاد «الزماني والمكاني» حيث يخرج الممثل من دوره ليخبر المشاهد ، بحادثة وقعت في الماضي^(١٣٧) في نفس الوقت الذي كانت تعرض فيه هذه الحادثة على خشبة المسرح ، في أثناء حديث الشخصية ، ولا شك أن السعي إلى التاريخ لبعثه من جديد ، كمادة درامية ، يعد أحد الطرق التي يستعملها بريخت لتحقيق التغريب «لأنه قد يصعب على المتفرج أن يتذوق في الشخصيات والمواقف المتعلقة بعصر مضى»^(١٣٨) فالحدث هنا يتراجع عن مجرى الواقع اليومي المألوف ويظهر لنا كما لو كان شيئا غريبا ، ومن وسائل التغريب أيضا ، استخدام «التكرار في الحديث الواحد أكثر من مرة ، أو التكرار في الشخصية^(١٣٩) والذي من أثره يحدث التضخيم ، لأفعال المشاهد اليومية ، كما لو كانت أحداثا تمت بالفعل ، وكانت تصدر عن ناس في زمن مضى وانتهى^(١٤٠) ويضحك عليه المشاهد رغم أنه يفعل كل يوم ، وتحدث الدهشة والغربة ، وهما أول خطوة عملية لتحرير المشاهد من أفعاله اليومية التي لا يدرکها ، وقد يحدث التغريب عن طريق التضاد ، ويتمثل ذلك في فهم الشيء من خلال شيء آخر قد يكون متناقضا له تماما^(١٤١) أو بتقديم صورة استثنائية

شاذة للشيء ، على أنها النموذج الذي نقيس عليه معظم الأشياء ، أو قد يحدث التعريب أحيانا عن طريق «التظاهر بعدم الفهم»^(١٠١) ويهدف هذا التظاهر بطبيعة الحال إلى زيادة الفهم ، أي إلى نفي النفي . وقد يعتمد بريخت في مسرحه على أن يفرغ المضمون الغيبي للأسطورة ، ويستبدله بمعنى دينوي فمثلا هو يحتفظ بالآلهة ولكن بعد أن يجردها من أسطورتها وغموضها ، فيقدمها على المسرح في ملابس معاصرة ويتحدثون مثلها الإنسان العادي ، وفهم خوفهم ، «أن تقديم الآلهة بهذه الصورة وهذا الأسلوب الساخر ، هو أحد وسائل تكتيك الاعتزاز ، وأهدف منه أن يرى المتفرج أن مصير الإنسان يحده الإنسان ، وليست قوى غيبية ، كما الآلهة والتي ترمز للمثالية البرجوازية»^(١٠٢) وكل هذا بالعناصر السابقة والتي يستعملها المخرج المسرحي المحلي ، هي جميعها «نقطة الانطلاق لتكسيه عوامل الايام بالواقع»^(١٠٣) فمن ناحية الإنهاء ، يجب أن تكون مصادر الضوء ، أو انتشاره ، مرئية تماما على خشبة المسرح ، والمضاءة كلها إضاءة عالية جدا ، حتى في مشاهد الليل ، حتى لا يعطي المشاهد أية فرصة للاستغراق بالإضافة إلى أن صالة المشاهدين ، أيضا ، يجب أن تبقى مضاءة ، وإذا كانت المشاهد تجري ليلا ، فيمكن القول بذلك ، أو وضع «نمر صناعي»^(١٠٤) حتى يشعر المشاهد ، بأن ما يراه ، مجرد تمثيل

والديكور المسرحي ، في المسرح المحلي السياسي ، «لا يشرح» مكتابة الحديث بالتفصيل كما في المسرح الواقعي ، في إيجاز إلى المكتابة»^(١٠٥) ويجب أن يتم تغيير الديكور أمام المشاهدين «أما الاثاث فهو هام دائما ، وذو دلالة ، والملابس معبرة ، وأصيلة معا ، والألوان خافتة ، ولكنها تتناغم تناغما جيلا على الدوام ، وذلك بقصد حالة من التأمل والنقد»^(١٠٦) ، في ذهن المتفرج حتى يستطيع أن يحكم على الأحداث التي يشاهدها ، فيجب إقناع الجمهور لاخداعه ، ونستخدم الاقتعة ، كمحاولة للتغريب ، وتؤدي الموسيقى وظيفة مماثلة ، معتمدة على التناقض بين الأنغام ، وخشونة صوت المغنيين ، واستخدامها موسيقى الجاز ، بها فيها من آلات نفخ نحاسية ، وآلات خشبية ، وآلات إيقاع ، والغرض الرئيسي من هذه التناقضات هو اضافة وهج خشن على الظل الذي يكمن بين الخيال والواقع»^(١٠٧) كأن نسمع الموسيقى العاصفة في الظروف الناعمة ، والعكس ، وبهذا التضاد تفصل الموسيقى المشاهد ، عن الحدث ، وتعمل على كسر الإجماع .

أما أسلوب الأداء التمثيلي في المسرح الملحمي ، فيعتمد على ألا يعتبر الممثل نفسه متقمصا الشخصية ، ما هو إلا عارض»^(١٠٨) ، أو قصاص ، يسرد ويسرى علينا أفعال أشخاص آخرين ، في لحظة ما في الزمن الماضي «فالممثل هنا أشبه برجل بعيد على مسامعنا حادثة رأها تحدث لشخص آخر ، وهو بعيد علينا روايتها»^(١٠٩) دون اندماج ، بل يجب أن يأخذ موقعا من الشخصية التي يؤديها ، حتى يتيح فرصة للنقد ، عاملا على ترك مسافة تفصل بينه وبين الشخصية ، تماما «مثلا يتوقع ذلك من المشاهدين»^(١١٠) ويرى ، مانفريد مكفورت ، أنه «ليس ضارا أن يعتبر الممثل نفسه هملت ، ولكن الكارثة تكون عندما يعتقد المتفرج أن الذي يقف على خشبة السرح هو هملت»^(١١١) ، ولا يختلف بريخت عما عمله لتلميذه ، حيث يقول :

... إلا ان هذا لا يعني أن يظل باردا إن كان يلعب أدوارا
تحتاج لمعاطفة مشبوبة ، كل ما ينبغي عليه هو ألا تظل
عواطفه في الأعماق هي عواطف الشخصية التي
يلعبها ، وذلك حتى لا تصبح عواطف الجمهور في الأعماق
هي الأخرى عواطف الشخصية ، فلا بد أن تترك للجمهور
الحرية المطلقة في هذا المجال وإذا كان
هدف الممثل ألا يرسل المتفرج في غيبوبة ، يجب عليه ألا
يكون هو نفسه في غيبوبة ، يجب على عضلاته أن تظل
مرتجة ، لأن أي لفظة من رأسه مع شد عضلات عنقه ،
سوف يؤدي بعين المتفرج بل ويرأسه بطريقة سحرية إلى أن
تستدير معه ، كما يجب على الممثل أن تتحرر طريقته
في الأداء الصوتي من (الفناء الكنثاسي) ومن تلك
الترميزات ، التي تهدد المتفرج (١٥٥)

ومن هنا يجب على الممثل ألا يدخل في إهاب الشخصية ، بل لابد أن يعرضها في حياته
تامة ، «بل عليه أن يقوم بالدور من الخارج» (١٥٦) ، ولكي يحدث التبادل المطلوب ، عليه أن
يتحدث بضمير الغائب لا المتكلم (١٥٧) ، وأن الفعل تم في الزمن الماضي ، ذلك لأن المسرح
، الذي يهدف إلى منع المتفرج من «الاندماج» (١٥٨) ، لا يسمح للممثل بالاندماج ، فالمشاهد
كالممثل في المسرح ، في المسرح الملحمي ، يلعب دور المؤرخ ، ومطلوب منه أن يظل على مبعده مما
يشاهد أمامه في العرض السياسي ، ليتمكن من رصد الأحداث رسدا إيجابيا ، «أن عقل المتفرج
ينبغي أن يوضع في حالة مناقضة لما يقال له ويمثل أمامه» (١٥٩) ، فتمة فرق بين الممثل في المسرح
البورجوازي والمسرح الملحمي السياسي ، كذلك نفس الفرق يكاد أن يكون موجودا في مشاهد
المسرح الدرامي ، ومشاهد المسرح السياسي ، في رأي بريخت حيث يرى :

أن متفرج المسرح الدرامي ، يقول : نعم ، لقد أحسست
بذلك ، وأنا أيضا ، هكذا أكون ، هذا طبيعي ، سوف يظل
ذلك دائما ، أن الأم الإنسان تهزني لأنه لا مخرج له . هذا فن
عظيم : كل ذلك عادي - إني أبكي مع الباكين وأضحك
مع الضاحكين . بينما يقول متفرج المسرح الملحمي ، لم أكن
أظن ذلك قط . هذا واضح كل الوضوح . هذا لا يصدق
، يجب أن يتوقف ذلك . إن الأم الإنسان تهزني ، لكن هناك
مخرجا بكل تأكيد ، هذا فن عظيم إنه غير عادي ، إني
أضحك مع الباكين ، وأبكي على الضاحكين (١٦٠) .

ويؤكد مانفرد مكفرت ، على قول إستاذه بريخت فهو لا يطلب من المشاهد ، عند مشاهدة

عرض الأم تجاعة ، ان يبكي مع الأم ، عندما تبكي "ولكننا نريده ان يضحك" (١٦٦) على غباتها ، وعندما تعود الأم إلى تجارة الحرب ، هنا نريد من المتفرج أن يبكي على هذا المودج الانساني (١٦٧) ، فالعادي يصبح مثيرا للاستغراب ، والشيء العام ، يتحول إلى ظاهرة لها طابعها الخاص ، والمباشر ، يصبح من الأشياء الغير متوقعة ، كل ذلك من أجل إثارة الدهشة والسخط لدى المشاهد ، ويعمى قدرته على التغيير ، ويدرك أسباب اغترابه ، فيعمل بالثورة عليها ، لتغييرها ، ويؤكد بريخت ذلك فيقول :

ولم يعد هناك ما يسمح للمجمهور بأن يستسلم عن طريق المطابقة بينه وبين أبطال الرواية ، والتزام موقف غير ناقذ (لا تترتب عليه أي نتائج عملية) إن طريقة العرض تخضع الموضوع والأحداث العملية تقريب وإبعاد . فالتغريب مطلوب لجعل الأشياء مبهومة . لأنه عندما تكون الأشياء واضحة بذاتها ، لا تكون هناك حاجة إلى الفهم. (١٦٨)

فلا بد من إلغاء مبدأ تماثل الشخصية المسرحية مع المشاهد ، بأن تكون الشخصية في حالة تغيير كاملة ، ومن خلال متابعة الحركة المسرحية ، نوضع الشخصية في حالة ظروف جديدة ، والمطلوب منه أن يعدل سلوكه ، طريقة مواجهته ، وأثناء ذلك تتحرك فاعلية المشاهد المستغر ، والذي يدرك الموقف السليم ، من خلال ذلك التناقض الذي وقعت فيه الشخصية ، وهذا هو المشاهد المثالي عند بريخت " ذلك الذي يبدو في عينيه الأشياء المألوفة شاذة لأنه يبحث عن الإمكانيات التي لم تتحقق في كل مرحلة من مراحل التطور الإنساني ، إنسان المستقبل اللاطبقى " (١٦٩) ، إن بريخت يتوقع من المتفرج أن ينظر إلى الماضي والحاضر ، بهدف طرح التاريخ برؤية مستقبلية ، وبذلك يعود إلى الماضي ، من أجل معالجة قضايا معاصرة ، وطرح الرؤية المستقبلية ، وعليه فإن المشاهد ، يظل طوال العرض المسرحي البريختي ، في حالة وعى كامل بالتاريخ متقلبا عبر عصوره ، عاقدا المقارنات ، والخروج ، بالمعرفة ، لأن المشاهد في عصرنا ، لمزود ، بحاسة نقدية أكثر وعيا " ولم يعد بمقلده الاندماج بها فيه الكفاية ، نظرا للهو التي باتت تفصل بين العالم المنقول على المسرح وبين عالم الواقع " (١٧٠) ، وعليه فالمشاهد في المسرح للمحمى يطلب منه أن يدخن ٦ ويبدى اعتراضه ، أو سروره ، مدركا أن ما يقدم ليس الا مجرد تمثيل في تمثيل ، " أما الرجل الساذج الذي يتردد على المسرح من وقائع فيتوحد بين ما يحدث ، لدرجة أنه قد يحاول أن يشترك معهم في القيام بنشاط فعلي " (١٧١) .

إن بريخت في معظم مسرحياته ، لا يضع حلا ، بل يترك نهايات مسرحياته مفتوحة ، " لكن ما يميزه عن الكتاب الذين يجذبون النهاية المفتوحة ، كأسلوب مسرحى ، هو أن بريشت يكشف في مسرحياته عن القوانين المحكمة في العلاقات البشرية السيئة ، منطلقا من كون أن هذه

القوانين ليست انسانية " (١١١)، وبهذا يكشف بريخت عن إمكانية وجود الحل ، من منطلق العمل على منع الاعترا ب.

ويمكن القول ، إن الخبرة التجريبية ، لا تتج عن مجرد ممارسة قواعد نظرية ، أثناء كتابة النص المسرحي الملحمي ، فقط ، وإنما كما سبق ، أن طرحنا ، هي " محصلة تلك الوسائل جميعها " (١١٢) من تأليف ، وإخراج ، وتمثيل ، ومشاهدين .

* الاتجاه البريختي في المسرح العربي .

مما لا شك فيه أن فترة الستينات من هذا القرن العشرين ، هي الفترة التي شاهدة تحمر العديد من دول العالم الثالث ، وهي أيضا الفترة التي طرح فيها المد الاشتراكي في بعض البلاد العربية ، وهي أيضا تعد العصر الذهبي للمسرح الملحمي في مصر وفي عالمنا العربي ، " فالتيارات المعاصرة في المسرح العربي ، مثل مسرح السامر ، ومسرح الفرجه والحكواتي ، والمسرح الاحتفالي ، وغيرها تحمل بعض السمات البريختية ، وتعد صورا للتجاوب العربي مع المد البريختي العالمي " (١١٣) ، لأن ظروف عالمنا العربي - شاذكه ومعقدة - متغيرة - وتستأهل التفكير العقل ، كقضية المصير العربي والاهتمام بقضية الحرب والسلام ، ودور الأميرالية العالمية فيهما ، والظروف الاقتصادية " ونقد السليبيات ، بل ونقد الذات العربية " (١١٤) - أدت إلى المزيد من الاهتمام بتجارب المسرح الملحمي ، لدعوة الجمهور العربي للمشاركة في قضاياها ، وإلى المزيد من الصحو الثقافي والفني . ففي فترة ما بعد نكسة يونيو ١٩٦٧ ، ظهرت الكتابات المسرحية العربية والتي كانت انعكاسا وتعبيرا عن القضايا المصرية . ولم يكن الانعكاس أو التعبير على مستوى فن الكتابة المسرحية وحده ، بل تجاوزته إلى منهج الإخراج المسرحي . فقد عمد المخرجون إلى الاتجاه إلى المنهج البريختي في الإخراج طلبا ليقظه المشاهد ووعيه بالقضايا التي تعنيه ، وكسر الحائط الرابع ، وشعر المشاهد أنه مشارك في الحدث وأن ما يدور على خشبة المسرح لا بد أن يتخذ موقفا منه . فتحول المسرح في عديد من العروض العربية ، والتي سيأتي ذكرها في حينه ، إلى أداة تعليمية ، وأن القضايا الجادة المعروفة تتطلب من المشاهد التقييم والحكم والعمل على اتخاذ موقف ، بغية التغير .

لقد عُرضت مسرحية بريخت ، الاستثناء والقاعدة ، على خشبة المسرح العربي في مصر أخرجها فاروق الدمرداش ، وفي دمشق أخرجها شريف خزنندار ، ثم توالى تقديمها بعد ذلك في عديد من الدول العربية إلى أن أخرج سعد أردش الإنسان الطيب في مصر عام ١٩٦٧ ، ثم تلتها " دائرة العلباشير القوقازية " (١١٥) ، وهذا يؤكد انفتاح عالمنا العربي ، وفقا لظروفه الحضارية على التجارب المسرحية السيناسية الملحمية ، لأنها من أنسب الأشكال المسرحية لمعالجة وطرح القضايا التي تهم المشاهد العربي .

ولم يكن حديدا على المشاهد العربى ، ذلك النهج البريختى التغريبي ، الذى يعدل إلى كسر الإيham ، ومشاركة المتلقى ، * فهذه مسألة بجدها فى السامر الشعبى وفى مسرح السيرك إلى جانب وجودها عند بريخت " ١٩٢١ ، ولكن المسرحين العرب ، لم يدركوا - فى البداية - من مسألة كسر الإيham ، إلا أنها تتمثل فقط فى شكل الراوى الملحمى الذى يقطع الحدث ويجعل انتباه المشاهد دوما فى حالة يقظة كاملة وتؤكد تمارا بوتيتسيفا على ذلك فنقول :

ولكن المسرحين التقديميين العرب اكتشفوا فى إبداع بريخت بذرتين ثميتين الأولى - منهجه فى القريب . فقد اتضح انه قريب إلى حد ما من تقاليد المسرح العربى الذى كان الذى يطمح دائما لمحو المسافة بين الممثل والمتفرج . ولكن هذا المبدأ فهم بشكل بدائى جدا أحيانا فى المراحل الأولى : فلم يسر مخرجو ومنظرو المسرح من بين جميع الشخصيات ، إلا الراوى الذى يستعرض أفكاره وأفعاله دون احساس أو تأثيره والبدره الشابه الاتجاه السياسى طبعاً ، وقضايا الساعه التى تطرحها مسرحياته ، وقد وجد مسرح العالم العربى فيها ما كان يبحث عنه لدعم نضاله من أجل الحرية والاستقلال (١٩٧٣) .

وسر اهتمام المسرحين العرب ، والتركيز على شخصية الراوى ، بقصد كسر الإيham ، يرجع إلى تأسل مفهوم الراوى الشعبى ، فى الوجدان العربى ، فلقد كان " الحكواتى " (١٩٧١) ، يشمل الاسلوب الملحمى فى تقدم عرضه الفنى للجمهور ، ويؤكد على عقله عرسان ذلك ، فيقول :

الحكواتى يقدم الحكاية وبطولات الأنطال وعلاقتهم بعضهم بعض ويصور انفعالات الناس بتلك البطولات وانعكاساتها عليهم من خلال إطار مشوق لقصة مكتوبة شعرا ، ويؤديها الحكواتى عناء أو ترتيلا يرافقه لحن بسيط وهو فى أدائه يكسب المواقف حيوية ملائمة بمنحه الكلمات والشخصيات الانفعال الملائم . وكانت عمليه القطع - الاسترسال والتواصل تأتى عن طريق الانتقال من حدث إلى حدث ومن موقف إلى موقف ضمن الملحمه وفى إطار السرد نفسه (١٩٧٥) .

فاستخدام وسيله الحكواتى كغاية بكسر الإيham المسرحى وجعل المشاهد فى يقظه دائمه لاستيعاب قضايا المعروضة ، بالإضافة إلى كسر الجدار الرابع الذى يفصل مكان التمثيل بها تقوم عليه من أحداث مسرحية عن مجموعة المشاهدين من الجمهور . لان " الحكواتى دوما يقوم

بعمل علاقة " تلامسية " (١٧٦) مع المشاهد كما أن المشاهد مدعو للمشاركة " (١٧٧) ، وعندما يرافق الجمهور تطور المواقف وانتقال الشخصيات بانتقال الراوى الذى يعبر عنها من حال إلى حال ، نجد أن كل مشاهد من خلال يقطعه يبدأ في تحديد موقفه معبرا كما سبق أن ذكر الباحث بالقول أو الفعل استهجانا أو استحسنانا ، " وتصل الأمور في بعض المواقف إلى تضارب الأفراد والجماعات دون الحاجة الى تذكرهم دائما بأن يكونوا قضية أو مراقبين (١٧٨) تماما كما حدث في مسرحية سعد الله ونوس مغامرة رأس الملوك جابر . التى كان الجمهور فيها يشارك في العمل المسرحى ويقطع الحدث ويعلق عليه طارحا علاقة جدلية مع " الحكواتى " (١٧٩) أو راوى قصة مغامرة الملوك جابر ، كاسرا الإيهام أحيانا ومندمجا في حكايته مرة أخرى . وفي هذا الصدد يقول عبد الكريم برشيد :

ففى الحلقة يندمج الراوى في الدور كما أن الجمهور من جهته يندمج في الراوى ، ولكن هذا الراوى يضع لنفسه فواصل معينة يقف عندها مرة بعد أخرى ، وتتجدد هذه الفواصل ، وخلال مطالبة الجمهور بالصلاة على النبى أو ضب اللعنة على الشيطان أو الدخول مع الجمهور في حوار أو إيقاف الأحداث الفنية من أجل جمع التبرعات من المحسنين ، الشئ الذى يجعل هذا اللون من الاندماج قائما على الوعى بالواقع كشئ محسوس وبالحلقة كفن وكحكاية فالاندماج - كتمثيل - موجود هنا بين فواصل من ألا تمثيل الشئ الذى يجعل التمثيل يكون في خدمة الواقع وليس العكس كما هو الشأن في الاندماج التطهيري ، فالواصل هى لحظات للتأمل ، لحظات تنفصل فيها عن الواقع لنراه أحسن . ولكن سرعان ما نعود إليه . فالاندماج مع الفواصل يجعلنا ذاتا وموضوعا في الوقت ، لأن الموضوع هو نحن وهل يعقل أن نقبل تأمل واقعنا ونحن نملك القدرة على ، وذلك وفق تصوراتنا المستقبلية (١٨٠) .

فالجمهور في المسرح السياسي للمحمي ، لا يندمج أندماجا انفعاليا كاملا في العرض المسرحي ، وإنما يقوم بينه وبين العرض المسرحي مسافة تتيح له أن يتأمل ويفكر ويصدر حكما ويتخذ موقفا تجاه المعروض ولهذا يعمل المسرح السياسي للمحمي على مخاطبة العقل إلى جانب مخاطبة العاطفة . .

وبالإضافة إلى طريقة الكتاب المسرحيين العرب في استخدام الراوى لكسر الإيهام ،

استلهموا أيضا معظم وسائل التفرغ البريختيه والتي سبق الاشارة اليها، فقط أثر الباحت أن يقف قليلا عند الراوي لأرتباطه بجذور عربية دراسية .

ومن أشهر العروض المسرحيه التي سارت على النهج الملحمي (والتي سيأتي اخذت عن بعضها مفصلا في اجزاء الخاص بالتحليل)، مسرحيات ثورة الزنج ومأساه جيفارا للفلسطيني معين سبزو والذي لجأ إلى الابعاد التاريخي لي طرح هموم الواقع العربي المعاصر، ومسرحية مغامرة رأس الملوك جابر والملوك هو الملك للسوري سعد الله ونوس والذي لجأ في الأولى للتاريخ، والثانية لفكرة المسرح داخل المسرح، مع فصيح لعبة التنكر السلطوي، ثم مسرحية الخرابية، والمفتاح، للعراقي يوسف العاني، والذي اهتم في الأولى، بالشكل الملحمي، وفي الثانية لجأ إلى التراث الشعبي، ومسرحية وطني عكا للشاعر عبدالرحمن الشراوي، ومسرحية الرجل ذو الصندل الكاوتش، للجزائري كاتب ياسين ومسرحية لعبة الحب والثورة لرياض عصمت ومسرحية ليلة مصرع جيفارا، لميخائيل رومان، وبلدي يابلدي للدكتور رشدي وكيف تركت السيف، ومحاكمة الرجل الذي لم يحارب لمدوح عدوان، والمهرج لمحمد الماعوط، وهي مسرحية من الممكن اعتبارها مسرحية تحريرية، وملحمية في آن واحد، وهذا يدعو الباحث إلى الإشارة إلى أن هذه التقسيمات قد تكون تصفيه إلى حد ما، ولكن الباحث ادرك، أنه سوف يحتكم إلى الجانب الغالب على النص المسرحي ذاته، كذلك نجد ان مسرحية، مثل حفلة سمر من أجل هزيران، من الممكن إدراجها تحت المسرح التحريضي والمسرح الملحمي، والمسرح التسيحي، كذلك مسرحية الرهائن للدكتور عبدالعزيز حموده، من الممكن إدراجها تحت المسرح الملحمي، لما فيها من وسائل كسر الإيهام، ايضا يمكن إدراجها تحت مسرح الإسقاط السياسي، ثم مثل مسرحية الدراويش يبحثون عن الحقيقة، لمصطفى الحلاج، ومسرحية جحا في الخطوط الامامية، لجلال خوري، ويمكن للباحث أن يعدد - مسرحيات مثل مسرحية سندباد، لشوقي خميس ومسرحية الشياطين في القرية، والصارخون في الصحراء لمحمد رشاد الحمزاوي التونسي، ومسرحية ثورة صاحب الحمار، وديوان الزنج، للتونسي عز الدين المدني، وانتبهوا أيها السادة لبيبل بدران من مصر.

ومسرحية سرور لإبراهيم بوهندي، والطبول لعيسى الحمر من البحرين. ومسرحية مع الخيل يا عربان لراشد الشمراي من السعودية. (ومسرحية الشيء لساكر خصبك، وكان ياما كان، وبغداد الأزل بين الجد والمزول لقاسم محمد والمنتبني لعادل كاظم، والسؤال لمحي الدين حميد من العراق.) (ولن القرار الأخير، أو الدرجة الرابعة لعبدالعزیز السريع، وشياطين ليلة الجمعة للسريع وصقر الرشد، وتزييلات، وردوا السلام لمهدي الصايغ، ومسرحية دار - إعداد جماعي لفكرة المسرح العربي - إخراج فؤاد الشطي، وخروف نيام نيام لمحمد الرجيب، ودفاشة لعبدالعزیز الحداد من الكويت)^(١٨١).

ولكن السؤال المطروح الآن، رغم تأثر العديد من كتاب المسرح العربي بالنهج البختري في مسألة التفرغ، وكسر الإيهام، هل يصلح لنا في عالمنا العربي، أن نهتم بمسرح بريخت هذا

الاهتمام ؟ - رغم طابعنا الخاص بنا ، والذي يختلف ، مهما كانت علاقات التشابه ، عن طابع الشعب الألماني ، وظروفه الحضارية ؟ والإجابة تأتي من خلال النماذج التطبيقية الآتية .

• الملامح الملحمة في المسرح العربي .

• نماذج تطبيقية .

(١) البعض يأكلونها والعة لنيل بدران

المسرحية في فصلين ، من مشاهد متتابعة ، يربط بينها مقدم البرنامج ، الذي يقدم المشاهد ، ويعلق عليها ، ويشارك في تمثيل بعضها ، والممثل في مسرحية البعض يأكلونها ، يشترك في أكثر من مشهد ، والحوار دائم بين ما يقدم كعرض سياسي ملحمي ، وجمهور المشاهدين . فالمسرحية عبارة عن سلسلة من المشاهد التمثيلية القصيرة التي تربط بينها شخصية واحدة تسمى بالمحور ، ومهمته أن يعلق على تلك المشاهد ويقوم بشرح العلاقات إلى جمهور النظارة (١٨٧) ، ويمكن أن نطلق على هذا المحرر في مسرحنا العربي اسم الحكواتي الذي " يدخل كمتمصر فاعل في الحدث الدرامي وليس مجرد راو " (١٨٨) .

كتب المسرحية ، وعرضت في أكثر من مكان عرض في عام ١٩٧٢ على خشبة مسرح جرداء ، تكاد أن تكون خالية تماما من الديكور وتسجل المسرحية تسجيلًا كوميديا ، كاريكاتوريا ، كل ما يجري في حياتنا العامة على كافة المستويات .

في مسرحية البعض يأكلونها والعة ، ليس لدينا مجال للحديث عن شخصيات أو مواقف أو حبكة ، فالمشاهد لا يربطها سوى خيط واحد هو ، مقدم البرنامج ، فالحكواتي بعلاقته المباشرة مع الجمهور يروي ويحشد المشاهد بواسطة أدوات بسيطة ومكشوفة فيتحقق بذلك إزالة العازل التقليدي بين خشبة المسرح والقاعة ، " ويؤدي هذا الأسلوب أيضا إلى ربط المشاهدين وتركيز اهتمامهم . " (١٨٩) .

وتعتبر مسرحية البعض يأكلونها والعة بحثا للعرض الهادف أو الفرجة المسرحية في كثير من المناطق العربية ، في المغرب العربي وفي تونس ، مع محاولة الاستناد إلى أعماق مارتسب في وجدان المتفرج العربي من أفكار وأحاسيس وصور . (١٩٠)

والمسرحية ، سلسلة من اللوحات ، تنتقد مواطن الضعف في حياتنا ، نقدا لايفارقه الإخلاص لحظة واحدة ، ولإيأس من الإصلاح ، وكان هذه السليبات هي من ضمن عوامل نكسة يونيو ١٩٦٧ .

ويشير المؤلف في إرشاداته إلى أنه " ليست هناك حاجة لستار يرفع " لأن الاتصال المباشر بالجمهور ، وما يجري فوق هذه المنصة لابد أن يتحقق منذ اللحظة الأولى ولا حاجة إلى ديكورات مركبة ، وحتى يضمن منذ البداية القضاء على أي إيهام بين العرض - والصالا ، فإن الممثلين يقومون بإدخال بعض قطع الديكور والاكسسوار البسيطة أمام المشاهدين ويحملونها معهم بعيدا عن المنصة عند انتهاء المشاهد .

ويستخدم العرض حيلة بسكاتورية، تتمثل في شاشة خلفية تعرض عليها بعض الصور والمشاهد في أثناء العرض، وهي ضرورية وأساسية ولا يمكن الاستغناء عنها. ومن وسائل كسر الإيحاء في مسرحية البعض يأكلونها والعة، أن يقوم كل ممثل بأداء أكثر من شخصية في العرض، فالممثل الذي يظهر في إحدى اللوحات كمدير أو رئيس مجلس إدارة، هو نفسه الذي يظهر في اللوحات التالية كمطرب أو عامل أو فلاح. كذلك الممثل الذي تلعب دور الفنانة هي نفسها التي تظهر في اللوحات التالية، كفتنة أو زوجة. ويبدأ العرض ومقدم البرنامج يخاطب الجمهور، ويطلب منهم أن يضحكوا باي وميله، فيضحى لهم نكتة، ويقلد مهرج السيرك.

مقدم البرنامج : طب تحبوا أمشي على أيديه، ولا ألعب
حواسبي تحبوا حشد يضربني على قسايا ولا اقلع لك
البنتلون تحبوا تصعدوا مونولوجات، ولا تشرفوا السيرك
(يتحرك كالبهلوان ويؤدي بعض حركات لأعب السيرك)
تحبوا تحلو كلمات متقاطعه .. ولا تحبوا الرقص الشرقي
(يشير إلى أحد المخرجين الاستاذ ده يموت في الرقص
الشرقي، ————— عينيه (١٨٦)

وحتى يتضمن العرض المسرحي انتباه المشاهد ووعيه بما يدور في العرض المسرحي فإنه أحيانا وفي مسرحية البعض يأكلونها والعة يطلب من الجمهور أن يكون على حريته حتى لو اضطر إلى ممارسة التدخين.

مقدم البرنامج : راحتي فيه واحد يسدخن ولوقت في
الصالة مايه على حريته لول مايتدى العرض والنور ينطفى
في الصالة يقعد في آخر كرسي ويمد ايده في جيبيه ويطلع
سيجاره يسدخنها بمسزاج وهو يبتخرج (١٨٧)

إن نبيل بدران، في مسرحيته البعض يأكلها والعة، قد وافق بريخت في ترك حرية المشاهد في أن يسدخن، في الصالة، ويعلق ويستمر مقدم البرنامج، في استخدام منهج الحكواتي، والممثل الشامل

مقدم البرنامج : (يخاطب الجمهور) معايا راديو
وتليفزيون ... معايا امشاط وفلايات ومعايا نفتالين
(يشير إلى أحد المخرجين) الاخ الي في البنوار الخامس
يصحى شويه، ويبقى ينام في بيتهم ... على فكره أنا
أحب التقليد أتلد أي حاجه، ساعات ابقى كلب .

(يقلد الكلب) . إحنا بنمثل . . بتلعب ، واهي ليله

وتعدى (١٨٨)

إن مقدم البرنامج ، في خطابه للمتهور ، وإشارته إلى أحد المتفرجين ، وتقليده للحيوانات يؤكد أنه يلعب ، ويؤكد أن ما يقدم مجرد تمثيل ، وبذلك يتيح مسافة بين العرض والجمهور كوسيلة لضمان بقطه المشاهد ، واستعداده لاتخاذ موقف تجاه ما سيرعرض من النماذج السالبة ، ونلاحظ في هذا المشهد ، أن مقدم البرنامج يروي ويصف ، ثم يشخص ما يسبق أن وصفه وهنا يترك مسافة بين الصالة وما يتم على المسرح ، ويؤكد أن ما يتم مجرد تمثيل عامدا إلى كسر الإيهام . والتظاهر بالبقاء سمة من سمات شخصيات المسرح الملحمي . .

المدير : يصرف معاش شهري لأسرته

مقدم البرنامج : يافندم أسرته ماتت من قرون

المدير : مين كتب القصيدة دى

مقدم البرنامج : البحترى يافندم

المدير : أدوله علاقة

مقدم البرنامج : دامات يافندم (١٨٩)

وكان نبيل بدران في مسرحية البعض يأكلونها والعه ، يفضح جهل المدير المسؤول - الذي لا يعلم عما إذا كان البحترى حيا أو ميتا .
واستخدام اللوحات ، لإحدى وسائل التفرير البريختي ، تستخدمها مسرحية البعض يأكلونها والعه ، ضمنا ليقظة المشاهد ، وكسر الإيهام .

الأول : لأحرب بدون قلم . . . القلم في يدى مدافع

والكليات طلقات رصاص . طول ماقلمي معايا معايا

يبقى معايا سلاح . . لن أنخل من دورى في مواجهة

الإمبريالية العالمية الوقعة موقعى هنا في الجبهة الداخلية .

في أى مكان صحرا أن كان . . . أو يستان بس أمان (١٩٠)

ويمكن القول : إن تغيير المشاهد السريع والإفصاء الماهرة والخريطة التي تظهر في خلفية المسرح ، والسنيما ، كلها من الخصائص الأساسية التي ميزت الصحف الحية (١٩١) كمسرح تحريرى . وتستخدم مسرحية البعض يأكلونها والعه أسلوب السرد وخطاب الجمهور تماما كالمسرح الملحمي :

الأول : (يعتمد عن مركز التطوع ويتخاطب الجمهور) عند

مستقبل حرب انها روعة امبارج البطل عسكرى اسمه

عممود ، وقع سبع طيارات وقتل عشرين اسرائيلى ، وذعر

عشر دبابات . لا لادى غير سباعيه اول امبارج ، فرق كبير

بين الاثنين . البطل هناك كان اسمه فتحي . . . والبطل
هنا اسمه محمود . . ومعايها تمثيله سهرة لسه طازة من نص
ساعه . . أنا اسرع واحد يكتب من المعركة (١٩٣).

ومسألة التعريف بالشخصيات تكون اساسا لتذكير المشاهد بأن ما يقدم مجرد تمثيل وهذا
في حد ذاته من شأنه أن يعمل على خلق مسافة بين الممثل والمتلقي، ويتيح له هذه المسافة أن
يفكر فيها هو مطروح، ومن ثم يتخذ موقفا تجاهه ويعمل على التغيير.
الخامس : اتابعه فنان . . وحساس . . وماقدرش
مشف فاهم ايه علاقة الفن بالمعركة . . الفن يدخل المعركة
ليه، الفن للفن مش للمعركة (١٩٣)

وعندما يطرح الخامس أو الفنان في مسرحية البعض يأكلونها والعه مفهومه حول أهمية الفن
للفن وليس الفن للمعركة، خصوصاً والمتلقي يعيش في حالة حرب حقيقية من جزاء عدوان
يونيو سنة ١٩٦٧، وعليه فإن حالة التناقض بين قول الفنان والواقع المطروح الذي يعيشه المتلقي
يعله في حالة يقظه وتفكير ومن ثم الرفض للنموذج المطروح .
ويعتمد وهذا المشهد من مسرحية البعض يأكلونها والعه، لى جانب مخاطبة الجمهور
بشكل مباشر، يعتمد على السرد، وتجسيد ما يحكيه مقدم البرنامج .

مقدم البرنامج : عادت النجمة الشهيرة شوشو من
الأراضي الحجازية بعد أن أدت فريضة الحج . . ويمجرد
عودتها بدأت العمل في فيلم (نعم سأخلع ثوبي) (١٩٤)
وهنا يعتمد المشهد على التضاد، فرفض عودة النجمة الشهيرة من الأراضي الحجازية وأدت
فريضة الحج، إلا أنها ستقوم ببطولة فيلم (نعم سأخلع ثوبي) وهذا التناقض من شأنه، أن
يتيح مسافة للمشاهد أن يفكر ويحكم على ما يراه .

أما الاعتماد على السرد فيتمثل في تلك الاخبار التي يرويها مقدم البرنامج حول الفنانة .
مقدم البرنامج : ومن أخبار النجمة الشهيرة شوشو أيضا
أنها قررت القيام بزيارة الجنود المقاتلين في الجبهة وقد حملت
معه عشرات الهدايا الثمينه لأبنائنا وأشقائنا الواقفين على
خط النار . . (١٩٥)

وقد ساعد السرد، كلاً من المسرح الملحمي ومسرح الصحف الحيه، على تحقيق غايتها
الأساسية وتمثل في تنبيه المشاهد، اتخاذ موقف من المعارض ووضوح ذلك في مسرحية البعض
يأكلونها والعه . ويقطع مقدم البرنامج المشهد، موجه حديثه لى الجمهور، وكان العرض عرض
ارتجالى

مقدم البرنامج : الاستاذ ده ماضحكشى ابدا من أول

العرض . . دامكشر قوى . . ما هو ياما مديون . . ياما
متجوز، ياما نافد، ياما بقى أنا مش قادر أضحككم . .
ما تصحكوا بقى — انشأ الله يارب اللي مابضحك ما ياخذ
علاوة السنة دى ^(١٩٦)

وجدير بالإشارة هنا إلى أن المعتل الحكواتي، يستخدم وسائل كثيرة لكسر
الإيهام، كإدخال متفرج أو أكثر وسط العرض لتوسيع المجال، ولخلق حالة موضوع لدى
المتأهدين ليشترك في اللعبة التمثيلية بأكبر قدر من التجاوب والانسجام ^(١٩٧).
وإذا كانت مسرحية البعض يأكلونها والعه، قد اعتمدت أساسا كمسرحية ملحمية على
تهية التناقض، فإن هذا التناقض يحدث بشكل واضح، عندما يحدث المرحش جميع البسطاء
من العمال والفلاحين، بلغة مغربة عنهم تماما. ومن هنا يجيء التناقض.

المرشح : أخواني العمال، وإبنائي الفلاحين أنا يعني أحب
أتكلم ببساطه ووضوح، أن جماعيه القيادة أمر لابد من
ضمانه في مرحلة الانطلاق الثوري، وإن جماعة . . .
الانبعاث الانحداري يجب أن يكون الركيزة الأساسية
والمنطلق الأول، إذ ما التحم مع الانحدار التصاعدي
والتوسع الانكماشى والصعود الهبوطي مدعيا بالانفتاح
الانفلاقي والوضوح والغموض والملحمية
العمارية الموصولة حتى إلى طريق الاشتراكية ^(١٩٨)

فالتناقض هنا في كلام المرحش، الذى يبدأ حديثه، بأنه سيتحدث ببساطة، لجمع من
البسطاء، ويحدث التناقض من خلال سرد هذه الألفاظ التى لا معنى لها، ومن خلال التناقض
فى الموقف، والتغريب على مستوى اللغة، تتسع المسافة بين المرحش، والجمهور، ومن ثم يفكر
المتأهدين فيما يقال وفيما هو مطروح فيرفضه، ويعمل على تغييره.

وعندما يرفع مقدم البرنامج ساعة تلفون وهمي، ليتصل بالمؤسسة العامة للرقص اللولبي،
لطلب راقصة، ويكتشف أن جميع الراقصات محجوزات، لشهر مقدا، في وقت تعيش فيه
مصر والعروبة، جرح الانتكاسة، فترد عليه مؤسسة الرقص اللولبي، بأن الشعب لا يدفع،
يكون تعليق مقدم البرنامج، حاداً ومباشراً.

مقدم البرنامج . . يقول إيه، الشعب ما بيدفعش كثير دا
هو اللي طول عمره بيدفع، ما بتقراش تاريخ والا إيه ^(١٩٩)

وهنا يكون مقدم البرنامج، قد ضمن أن يجلب اهتمام الجمهور معه، وضمن يقظته «فالعلاقة
بين مسرح الإثارة والرعاية والمسرح الملحمي من ناحية أخرى اشتراكها في الوعي الاجتماعي» ^(٢٠٠)
«لقد أصبحت المشكلة الاجتماعية والاقتصادية هي المسرحية ذاتها في مسرح التحريض والإثارة
ونلتقي مع هؤلاء الذين يتشدقون بالشعارات، ويتاجرون بكل شيء حتى بمعركة المصير مع

العدو، ومحو عار النكسة، حتى إذا دعوا للنضال كانوا أول الفاربين من أداء الواجب .
ويحدث التناقص، عندما تظهر على الشاشة الخلفية صور لبعض المثلثات والرائصات وبعض
إعلانات الأفلام السينمائية الغربية والمتيرة، في الوقت الذي تعاً فيه الجهود والطاقت من أجل
المعركة، وحيث يدخل أحد الممثلين حاملاً لافتة مكتوباً عليها بخط واضح، تطوعوا من أجل
المعركة^(٢٠١)
ويقطع مقدم البرنامج المتشهد ويخاطب الجمهور.

مقدم البرنامج : (يظهر في ساعته) تحبوا بقه تأخذوا ربع
ساعة استراحة (يشير إلى المتفرحين) نايب عليك عايز تشرب
قهوة بالإمارة قهوة سادة . . . والأستاذ ده نفسه يدخن . . .
على أي حال أفضّلوا استراحة ولع نور الصالة .^(٢٠٢)
والفصل الثاني، كما الفصل الأول، يبدأ بمقدم البرنامج، في
توجيه حديثه إلى المشاهدين .
مقدم البرنامج : آمال فين الأستاذ اللي كان قاعد هنا،
وبالإمارة كان يقفز لب، والمدام اللي كان معاها عيل
يعيط . . . حد ينده هم من بره، ماحدش ناقص تاني
(يفتش الصالة) ماحدش مزوغ - يعني نشغل نكمل . . .
إيه . . . بتصر في الساعة ليه ما تخافش حتلعق
المواصلات . عارفك ما انت زي حالاتي من أشهر ركاب
الأتوبيس أبوشرطة^(٢٠٣)

من هنا نرى أن مقدم البرنامج، كمقدم للأحداث، وكمعلق عليها، فإنه دوماً يقيم علاقة مع
جمهور المشاهدين، عامداً إلى كسر أي إيهام، ومتيحاً مسافة بين ما يقدم من مشاهد، وصالة
العرض، حتى يتسنى للمشاهد أن يفكر فيما يطرح أمامه وليتخذ موقفاً تجاه المطروح، ومن ثم
يعمل على التغيير.

والمسرحية لم تكف بأن يقوم الممثل بأكثر من دور، بل أيضاً أتاح للمثل أن يقوم مقام قطعة
الديكور أو الاكسسوار، معتمداً إلى كسر الإيهام، والبساطة ما سبق أن ذكرنا .
(يدخل ممثل يحمل لافتة مكتوباً عليها محطة أتوبيس -
يقف مقدم البرنامج بجوار اللافتة - وكأنه ينتظر
الاتوبيس، وعلى الشاشة الخلفية تظهر سيارات - منطلقة
مزدحمة بالركاب، مقدم البرنامج يشير بيده للسيارات لكي
تتوقف، ولكن بدون جدوى)^(٢٠٤)

ويسأله مقدم البرنامج
مقدم البرنامج : آمال سيادتك بتشتغل ايه

الممثل : محطه

مقدم البرنامج : سيادتكم محطه ، أهلا (بصافحه) وأنا راكب (٢٠٥)
وكما بدأت المسرحية ، بمقدم البرنامج ، يكون آخر من يحدث جمهور الصالة هو أيضا .
مقدم البرنامج : يا جماعة احنا أسفين اذ كنا يعني ، كان
قصصنا شريف والله . . كان قصصنا نسليكم ونضحكم
(ينتظر في ساعته) ياه ذا الساعة بقيت (بذكر الوقت
بالضبط) يادوب بقه تروحوا . . نرجو لكم نوما هادئا . .
وأحلاما سعيدة .

وبعد أن قدمت مسرحية البعض يأكلونها والله ، عدة نماذج مرفوضة «يربطها جميعا نمط كلي
واحد ، يوفر لها أثرا عاما واحدا» (٢٠٦) ، تكون المسرحية الملحمية ، قد استطاعت فعلا التأثير على
جمهور مشاهديها أو قرائنها ، لصالح فكرة سياسية واقتصادية واجتماعية ، بغية الرفض والتغيير ،
فالمسرح السياسي الملحمي «يستطيع بتعرضه لمصالح المتفرج اليومي ، إيقاظه من سباته ، إلا أن
النشاط والانتباه والتساؤل والغضب والتمرّد أو ماشاء من تفاعل ، يلائم خطته» (٢٠٧)
إن مسرحية البعض يأكلونها والله ، قد استطاعت أن تثير الكثير من النشاط والغضب والتمرّد
والتساؤل ، والرفض من أجل التغيير نحو الأفضل والأكثر عدلا ، للإنسان المصري بعد نكسة
يونيو ١٩٦٧ .

في الأنظمة التكرية ، تلك القاعدة الجوهريّة ، اعطني رداء وتاجا ، اعطك ملكا
مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس

يبدو الحضور البريختي قويا في مسرحية الملك هو الملك ، فالمسرحية مكونة من مدخل ، وخاتمة
 وخمسة مشاهد ، وأربعة فواصل ، لكل مشهد وفاضل عنوان يلخص هذا المشهد أو ذاك
الفاضل ، مثلما فعل بريخت في بعض أعماله التعليمية ، فنجد سعد الله ونوس قد طرح عنوان
المشاهد كما يلي على لافتات مثل «عندما يضجر الملك يتذكر إن الرعية مسلبة وغنية بالطاقات
الترفيهية» ، «والواقع والوهم يتعاركان في بيت مواطن اسمه أبو عزة» ، «الملك يعطي سريره
رداءه للمواطن أبي عزة» ، «المواطن أبو عزة يستيقظ ملكا» ، وعناوين الفواصل ، مثل «حكاية
عن تاريخ التكر وسر الجماعة السعيدة» ، «محكوم على الرعية أن تميش الآن متكره» ، «نذكر
بأنها لعبة - ولنتراهن على النتيجة» . . الخ . وهذه اللوحات الأربع عشرة تمحّد الأحداث وتعلّق
عليها .

ومن وسائل التغريب في مسرحية الملك هو الملك ، أن عمد سعد الله ونوس إلى قطع الحدث ،
وعدم الحرص على تطوره ، حتى لا يحدث التشويق أو الاندماج بالنسبة للمشاهد ، ولقد
استخدم ونوس الفعل الماضي طلبا للتغريب التاريخي وحرصا على أن تغفل هناك مسافة بين
الحدث المروي والمشاهد .

صيد : في قديم . . قديم الزمان . كانت هناك جماعة من البشر (٢٠٨)

ولايخرج ونوس في مسرحية الملك هو الملك عن روح المسرح المرتجل، فالمسرحية تبدأ وثمة جوقة تحاول تنظيم نفسها وتؤكد للمشاهد أن ما سوف يراه مجرد لعبة، أي الإصرار على أن ما يحدث هو حكاية تروى، لتعلم منها.

عبيد : (مناديا وسط الضوضاء) هي لعبة.

أبو عزة : هي لعبة.

الملك : نحن نلعب

عبيد : الكل جاهز (٢٠٩)

فالمسرحية ماهي إلا لعبة حضرها ويقود مجراها زاهد وعبيد، والمقصود باللعبة مسرحيا، هو أننا ممثلون وأن ما نقدمه ليس محاكاة للواقع، وأنها أمثلة تساعد على فهم بعض ما يجري في الواقع واتخاذ موقف منه. ومن هنا عمدت المسرحية إلى كسر الإيهام تماما، كسمة من سمات المسرح التعليمي.

إلا أن اختيار شكل اللعبة له وظيفتان إضافيتان كما يرى سعد الله ونوس، حيث يقول : الأولى، هي أن الأحداث والشخصيات تقدم من وجهة نظر زاهد وعبيد بما يمثلانه، لا من وجهة نظر محايدة ولو شكليا. وبالتالي فإن لكل واحدة من شخصيات المسرحية بعدين. الأول هو أنها مع زاهد وعبيد في جماعه واحدة، والثاني هو أنها تؤدي دورا في أمثلة، من الحيوي بالنسبة لها أن تتعمق مغزاها، وهي تبلغه للمتفرجين. ولذا فهي غير مبنية إلا بحدود جزئية على أساس المكونات النفسية ووحدة الطابع، وهي لا تنتمص الدور، بل تشخصه، أما الوظيفة الإضافية الثانية، فهي الحلولة دون استغراق المتفرجين والممثلين. (٢١٠)

ولكي يؤكد سعد الله ونوس على ألا يستغرق المشاهد والممثل في اللعبة، فإن النص يطرح في أكثر من موضع إنها لعبة تتم في مملكة خيالية كحكاية وهمية، ويؤكد زاهد، وعبيد إنها سيكونان منزويين في هذه الحكاية.

مرة نظهر هنا. ومرة نظهر هناك، ولكن في فواصل صغيرة وخارج سياق اللعبة (٢١١)

وفي الفصل الثالث من مسرحية الملك هو الملك يؤكد عرقوب والسياف أنها لعبة

عرقوب : نحن نلعب

السياف : واللعبة تمضي حتى الآن ببراعة (٢١٢)

ويؤكد سعد الله ونوس في المشهد الخامس أن الملك يلعب، ويقول عرقوب :.

عرقوب : . . تم الملعب وبدأ المزل (٢١٣)

وهكذا يؤكد سعد الله ونوس أن ما يحدث في أكثر من مشهد أنه مجرد لعبة، حتى يمنع استغراق المشاهد والممثل في التعمص، ومن ثم يعمل على الانتباه.

لقد لجأ سعد الله ونوس إلى استخدام فرقة الإنشاد في مسرحية الملك هو الملك وهذه الأناشيد من شأنها أن تقطع التسلسل حتى تمنع المشاهد من الاستغراق في الحدث، ولقد تكررت هذه

الأناشيد في أكثر من مشهد من مشاهد المسرحية مثل :

أنت مولانا الكريم ، سددت بالملك العظيم
فايق يانسل الكرام ، في نعيم لايرام
البشر في جبينه ، والخير في يمينه
فاحفظه يارب السما ، معززا ومكرما (٢١١)

وحين يعكس سعد الله ونوس موضوع التنكر، فانه يوظف اللغة الشعبية والتراثية بعامه، توظيفا يؤكد مفارقة اللغة للواقع الراهن، ولذلك يتحدث أبوعزة بلغة تمنح إلى السمع، مثل «أصبح سلطان هذه البلاد، وأشد القبضه على العباد (مغنيا) أنقش الحتم على البياض، فينقضي أمري بلا اعتراض» (٢١٥)

ولقد كانت لغة عبيد وزاهر رمزا للثورة، لغة حديثة على نحو يولد مع لغة أبي غزة دلالات متصارعة، لى جانب القيمة التعليمية المباشرة في معظم أقوال عبيد وزاهر عبيد : في هذه المرحلة يجب أن ننظم السباق بشكل محكم هم يمعنون في الإرهاب ونحن نمعن في التنكر . . التناقضات تنمو، وحركتنا تشدد، ينبغي ان نتوقف مع اللحظة المواتية، لانبكر ولا نتأخر

وكان عبيد، يلحن الصالة درسا في أصول التنكر الايجابي الثوري . كذلك عندما يقوم عبيد بدور الراوي، عند حكايته عن الاصل التاريخي للتنكر، وكيفية الخلاص منه .

وفي الفاصل الثالث من مسرحية الملك هو الملك يكون الحوار بين عرقوب والسياف وعبيد وزاهد، حوار يغلب عليه الطابع التعليمي أيضا وبشكل مباشر السياف : في الحيلة السلامة . ومن الحيلة أن نذكر

عرقوب : كيلا يغفل المرء، ويسرح الفكر . نتوقف لحظة ونذكر عبيد : مامن ملك يتخلى عن عرشه إلا اقتلاعا

زاهد : مامن ملك يعير، أو يؤجر تاجه ولو مزاحا (٢١٦)

محمود : علامة النهاية أن ينسى الملك شرطه، ويعامل بالاستخفاف ثوبه وتاجه (٢١٧) وفي خاتمة المسرحية، يقرر عرقوب أنها لعبة كنت فيها الشاهد والضحية .

ولكن «هل تعلمت شيئا» (٢١٨)، وكذلك السياف، الذي كان المنظم والضحية والذي صار مجرد ظل أو غبار ولكن «ماذا يمكن أن يتعلم الظل أو الغبار» (٢١٩)

وتبدأ مسرحية الملك هو الملك وتنتهي، وثمة جوقة تقدم المسرحية أو اللعبة وتخطب المشاهدين وتحكي لهم حكاية الجماعة التي ضاقت بحياتها واشتعل غضبها فهبت تأكل مليكها، وتنتهي المسرحية طارحة درسها على المشاهد .

لقد لجأ ونوس إلى وسيلة التعريف بالشخصيات لكسر الإجمام وكوسيلة من وسائل تحقيق التغريب، وعلى سبيل المثال مايلي :

السياف : دعوني أسأل قبل أن أبدا . أنا سياف أم جلاذ . . .

إني أجهل بلغة لاسيفاً^(٢٢٠)

عيد: أما الشاهيندر والشيخ طه، فإنها يتحيان ركناً ويعبثان بالشخص والدمى . . .

(الشيخ طه، والشهيندر) معا . . . ونحن . . . من المحارب ومن السوق نمسك الخيوط^(٢٢١)

الوزير: أنا الوزير بربر الخطير. لا أتمنى إلا أن أظل إلى جانب الملك^(٢٢٢)

ميمون: إني ميمون حاجب إيوان الملك ومقصودته^(٢٢٣)

عرقوب: وعرقوب يا إذا يعلم؟

عرقوب: (مشيراً إلى أبي عزه) هذا معلمي، وأنا خادمه^(٢٢٤)

عيد: أما نحن، فأفضل أن يدرز كل منا شفثيه، ولا يوح بها بجمل في خاطره

زاهد: سنبقى متزوين في هذه الحكاية كما هو حالنا في الحياة^(٢٢٥)

ولـ جانب حيله بالتحريف بالشخصيات، في مسرحية سعد الله ونوسي، الملك هو الملك

لجأ إلى وسيلة بريجنية أخرى، وهي المشاهد الإيائية، فمثلاً استخدم بريجت في مسرحية «رجل

برجل»، مشهد الجنود الانجليز وهم يسلمون ملابس زميلهم المفقود جراباً جيب إلى المغفل غالي

غاي، ويتحول من مجرد حمال مغفل إلى جندي نشيط، يستخدم سعد الله ونوسي في مسرحية

الملك هو الملك، نفس الحيلة عندما يعطي أبو عزه المغفل تاج ووداء الملك ويتحول بذلك من

مغفل إلى ملك. وإن كانت الفكرة الأساسية مختلفة في المسرحيتين عند كل من بريجت وسعد الله

ونوسي. إذ إن أباً عزه عند سعد الله ونوسي، لم يتحول باختياريه، كما هو حال غالي غاي، كما

أنه لم يتدخل في سياق تبديل الذي يتم لا إرادياً وعبر لعبة آلة تعمل بانتظام وتشغط الأشخاص

لتقولهم حسب مقاساتهم. فالرداء لا يلعب عند بريجت إلا دوراً ثانوياً، أما عند سعد الله

ونوسي فقد لعب دوراً أساسياً، «لبس الرداء فأصبح ملكاً، أعطني رداء وتاجاً، أعطك

ملكاً»^(٢٢٦).

في مسرحية الملك هو الملك، ليس هناك بناء درامي تقليدي من عقدة وحل وعلاقة سببية

بين المشاهد، بل هناك بناء يقوم على المشاهد، والفواصل، فالمشاهد الخمسة، تكون للملك

والحاشية وأبو عزه وأسرته، أما الفواصل الأربعة فمعظمها للتوار، ويقلب عليها الطابع

التعليمي، لكن رغم استقلالية المشاهد والفواصل، إلا أنها في النهاية تصب في البناء الشامل

للمسرحية، الذي يعتمد على الحداثة كهيكل أساسي للبناء، كما أن الشخصية لم تلغ، إذ ركز

سعد الله ونوسي على جدلية علاقاتها، كمستويات للتكيز.

في مسرحية الملك هو الملك يكون الحوار في بعض المشاهد على مستويين: الحلم والواقع،

فنعندما ترك عرقوب، سيده أباً عزه وحده، ليحضر له الشراب، يبقى أبو عزه وحده . . . ويتخيل

أنه أصبح ملكاً يعذب أعداءه، وهو ما لن يحدث أبداً. عندما يتحقق الحلم من طريق اللعبة.

وكانه مسرح - داخل مسرح، يمثل فيه ممثل واحد.

أما أطراف الصراع في مسرحية الملك هو الملك، فهو صراع واضح وإن كان غير مباشر،

فهو بين الشعب من جهة، وبين السلطة من جهة أخرى أيأما كانت السلطة، ومهما تغير

الملك، أما زاهد وعبيد، فيقودان اللعبة، وأبو عزه وعرقوب سقطا في سياق اللعبة، أما من يحرك الخيوط ويعت بالدمى المعلقة بخيوط، فيها شهندر التجار والشيخ طه، أي الاقتصاد والدين.

وتبدأ مسرحية الملك هو الملك بمدخل، وتنتهي المسرحية بخاتمة كما بدأت، حيث الملك ووراءه الوزير ومقدم الأمن وميمون والسياف، يشكلون مجموعة تقف على يسار الخشبة ووراءهم الشهندر والإمام يرقصان الدمى كما في المدخل، وفي الطرف المقابل من المسرح يقف زاهد وعبيد.

الملك : لعبة، ربما كانت لعبة (لهجة لصادر الأوامر) من الآن فصاعدا اللعب ممنوع.
المجموعة : (وراءه) اللعب ممنوع.

الملك : والوهم ممنوع، والخيال ممنوع، والحلم ممنوع^(١٧٧).
ففي الفترة التي تحدث فيها التناقضات في المجتمعات الطبقية، وتتصاعد حركة النضال. من الحتمي والطبيعي أن يشتد الإرهاب، وتتأدى السلطة في استخدام القمع.
وهكذا استطاع سعدالله ونومي في مسرحية الملك هو الملك أن يطرح للمشاهد العربي، شكلا مسرحيا ملحميا، استخدم وسيلة التفريغ لكسر إيهام المتلقي، وجعله يقظا، حتى يتمكن الكاتب من طرح رؤية فكرية وسياسية واضحة إلى جماهيره من القراء والمشاهدين. ويمكن القول إن المدرس السبامي الواضح الذي طرحته المسرحية، يتمثل في أن تغيير الأفراد، لا يعني إطلاقا تغيير الأنظمة، فليست المسألة مسألة شكل فقط، وتغيير الشكل، لا يعني بحال من الأحوال تغيير المضمون أو الجوهر. فعلى الأنظمة أن تتغير من قواعدها حتى تصبح الجسوم وتلمع الوجوه، وتقضي على التنكر والاستلاب.

وبعد أن درس الباحث مسرحية الملك هو الملك، يمكن القول إن الشكل ليس هدفا في حد ذاته عند ونومي، وليس المضمون الذي طرحته المسرحية، منشورا سياسيا، لكن ثمة وحدة عضوية بين الشكل والمضمون، يضاف إلى ذلك الفهم الواعي لدقائق ومكونات العمل المسرحي، ثم العودة إلى التراث وتوظيفه ليخدم الرؤية العصرية، والتي قدمها ونومي بأسلوب قريب من الجمهور العربي.

المخرج :الوحشية تابعة
كصغار البيض في الأعماق ولاستئصالها ينبغي تخطيط كل
شيء.

محمد الماغوط

ينبغي أن تدلل من خلال النص المسرحي، على أن نص المخرج، نص ملحمي، كتبه الماغوط على غرار أعمال بريخت الملحمية، مستخدما العديد من وسائل التفريغ البريختي لكي يمكن المشاهد من ممارسة النقد الثمر، وفق موقف اجتماعي، ولكي يتيح للمشاهد، مسافة

بينه وبين العمل الفني لإتاحة حالة من الانفصال النقدية الواعية ومن هذه الوسائل . وسيلة التعريف بالشخصية .

قارع الطبل : وسيقوم بدور عطيل ممثل شاب قعر (يقفز من بين أكوام الثياب على العربية الممثل الأول في الفرقة ويخني للجمهور) اسمه سرعة وأصبح خلال شهور من المع نجوم المسرح أما دور ديدمونه فستؤديه ممثلة نابغة وضعت الفن منذ نعومة أظفارها (تقفز الممثلة الأولى وهي ترضع مصاصة أطفال في فمها وتغني الجمهور أما الديكور ورسم الشخصيات فسوف يقوم بها جميعا الفنان العظيم (يقفز الرسام وهو يحمل سطلا وفرشاه ينحني للجمهور ويبدأ بطلاي الممثلين) الذي بدأ حياته رساما كلاسيكيا ثم انتقل من المدرسة الكلاسيكية الى التعبيرية فالواقعية فالتجريدية . وهكذا إلى أن أصبح أعظم طراش في البلد يتهافت عليه البنّاؤون في كل مكان^(٢٢٨) .

لقد قدم لنا قارع الطبل مثليه وأبطاله ومهندس الديكور، ثم يعرفنا بعد ذلك في موضع آخر من الفصل الاول بشخصية عطيل ، فيقول :

قارع الطبل : (وهو يشير إلى المهرج الذي حمل الجثة بين يديه وخرج بها مولولا) انظروا إلى هذا المغربي الشجاع هذا الفارس الذي انقلب من قائد صنديد لإيهاب الموت إلى إنسان مسحوق لا يقوى على شيء^(٢٢٩) .

وقارع الطبل هذا يذكرنا بشخصية الخادمة ساينا «التي لا تفتأ تقاطع العرض محتجة على هذا ومعتضة على ذلك ، وكأنها تذكر الجمهور أن ما يرونه على خشبة المسرح ليس إلا تمثيلا في تمثيل^(٢٣٠) ، وذلك في مسرحية نجونا بأصحوبة .

وأحيانا تلجأ الشخصيات مباشرة إلى التعريف بنفسها ، ففي الفصل الثالث وأثناء التحقيق مع صقر قريش على إحدى بوابات الحدود ، يطرح الماغوط الحوار التالي .

الشرطي : هل أسجل هذا الهراء
المدير : لا . إنه دجال ومناقق

صقر : إنني صقر قريش . . عبدالرحمن الداخل^(٢٣١)

ومن بين وسائل التعريب التي لجأ إليها الماغوط في مسرحية المهرج ، وسيلة الحديث إلى الصالة ، والذي يقوم به قارع الطبل ، والذي يلعب في المسرحية دور الراوي «فالدائرة التي تنطلق من خشبة المسرح وتتجه إلى الصالة دائرة معقدة أساسا تتعمد إثارة الرد والجواب»^(٢٣٢) .

قارع الطبل : أيها الزبائن الكرام . أيها الجمهور الكريم .

ريون : السلام عليكم

قارع الطبل : وعليكم السلام (مستأنفا خطابه) لقد كان

المسرح

الريون : صباح الخير

قارع الطبل : صباح النور . . أهلا وسهلا (مستأنفا) لقد

ظل المسرح . . واحد قهوة للأستاذ

(مستأنفا) وبدلاً من أن يذهب الشعب إلى

المسرح ، جعلوا المسرح يذهب إلى

الشعب . . فللى حيوبكم أيها الأخوة

المواطنون وتمتعوا معنا بالقول الجميل والفن

الأصيل الذي يخدم الشعب . . . ويسرنا

بهذه المناسبة أن يبدأ برنامجنا هذا اليوم

بواحد من أعظم كتاب المسرح في العالم .

آلا وهو شكسبير ، ويمسرحية من أعظم

المسرحيات في العالم آلا وهي مسرحية

عطيل (تصفيق) وسوف تشاهدون هذه

المسرحية بحلة جديدة مشعة وأسلوب لم

يطرق من قبل ابدا . . . (١٣٣١)

وفي موضع ثالث يوجه قارع الطبل حديثه إلى الصالة بعد أن تقدم الفرقة الجواله مشهدا
لفارون الرشيد .

قارع الطبل : وهكذا أيها الإخوة كتم مع العدالة والكرم

العربي في أبهى صوره واروع شكل . . .

ولكن أيها الإخوة المواطنون . هل استمرت

الأمور على هذه الحال ؟ ابد أيها

الإخوة . . . (١٣٣٢)

ولم يقتصر دور قارع الطبل على رواية الأحداث ومخاطبة الجمهور وتقديم الشخصيات ،
بل أيضا امتد دوره للتعليق على الأحداث ففي الفصل الأول يعلق على مشهد قتل عطيل
لدبدمونة بقوله :

قارع الطبل : (مستعلا حماس الجمهور لهذه الفترة من
البرنامج وهكذا أيها الأخوة رأيتم أمام
أعينكم ما تفعله الغيرة في النفوس ، وما
تلحقه من ضعف وخسار في انهم
والعرائم . . . فيينا كان عطيل . . هذا
البطل المغربي الشجاع يستعد للذهاب إلى
الحرب والنضال ضد الاستعمار . . . لم يجد
أعداء هذه الأمة سوى هذا الأسلوب
السرخيص ، أسلوب الغيرة لصرفه عن
واجبه^(١٢٣٥) .

ولقد استعمل محمد الماغوط في مسرحية المهرج الأغاني ، كوسيلة تغريبيه من شأنها أن
تقطع الحدث ، وتعطي فرصة للمتلقي أن يفكر .

المهرج : (تدخل على الفور الممثلة شياب
الحارية وترقص أمام المهرج على الأنغام
التي يعزفها احد الممثلين وهو يغني أغنية
شعبية غرامية سرعان ما يشارك الجمهور في
ترديدها ، والتصفيق لها طربا
واستحسانا^(١٢٣٦) .

وفي مشهد آخر من الفصل الأول وأثناء تمثيل مشهد صقر قريش ، يشارك الغناء والرقص
في المشهد المسرحي .

المهرج : . . . (يتابع الرقص ويغني أغنية شعبية
معاصرة فينسجم معه القسم الأكبر من
الجمهور ويشاركه الغناء والدبكة بينما
ينسحب القلة منهم)^(١٢٣٧)

ومن وسائل التفرير التي لجأ إليها الماغوط في مسرحية المهرج ، التكرار الذي يؤكد شيئا
ما ، يريد أن يلفت نظر المشاهدين إليه ، ففي الفصل الثالث وعندما يجتجز الشرطي المطربة ،
توجه الأخيرة كلامها إلى المهرج قائلة :

المطربة (تلفت إلى المهرج و) : شرطي
بإذا تتحدث لي شرطي ؟^(١٢٣٨)

ونفس العبارة يكررها المدير، عندما يوجه كلامه معترداً إلى
المطربة قائلاً:

المديرة شرطي بماذا
تحدثين إلى شرطي . (٢٣٩)

وكان الماغوط، يريد أن يقول أن الحديث أو الحوار مع الشرطي، لا طائل من ورائه. فهم
لا يفهمون إلا في حدود ضيقة، كذلك يتعمل التكرار في الفصل الثاني، عندما يستوجب
المهرج دحام البطل العربي أمام صقر قریش ليريه، قسوة الاستجواب للمباحثي المعاصر،
المهرج: طبعاً، أنت غامض ومشوه (٢٤٠)

ونفس الاستجواب يتكرر، ونفس الالفاظ تقريرا، عندما يستجوب المدير ومعه
الشرطي، صقر قریش عند بوابة الحدود.

الشرطي: مشوه

المدير: وغامض (لصقر قریش) أعزب

أم متزوج (٢٤١)

وإلى جانب تلك الوسائل التخريبية التي لجأ إليها الماغوط في مسرحية المهرج نجد أنه لجأ
إلى البعد الزمني، فطرح مشاهد من مسرحية عطيل، ومشهداً من حياة هارون الرشيد،
ومشهداً من صقر قریش، حتى يتيح للمشاهد مسافة ليقارن، ويفكر، ففي نهاية الفصل
الأول، يخرج صوت من سماعه التليفون يؤكد أنه من الماضي، من التاريخ، (٢٤٢)
ولقد استخدم الماغوط حيلة المسرح - داخل المسرح، مثلاً استخدمها بريخت في مسرحية
دائرة الطباشير القوقازية،

قارع الطبل: ولأن وقتنا من ذهب فلن نقدم
المسرحية، بكاملها، بل سنكتفي بفصل واحد منها، وهو
فصل الغيرة (الممثلون يصفقون) لأن الغيرة أياها الأخوة
من أهم الأخطار التي تواجه أمتنا في الظروف المصرية
الراهنة (الممثلون يصفقون) فإلى مشهد الغيرة الخالد في
مسرحية عطيل الخالد، (الجمهور والممثلون يصفقون بينما
يتزوي قارع الطبل ويفسح مجالاً للتغثيل . . صمت
ونحنجات وأصوات تراجيل ثم يسلم الضوء على الممثل
الأول في دور عطيل وقد أخذ يشد من قامته ويتشنج
محاولاً بطريقة مضحكة ومبتذلة تقمص شخصية عطيل
كقائد يشير بفطرسه وتوتر وكأنه بلا مفاصل . . وسيطلق
عليه من الآن وصاعداً اسم المهرج (٢٤٣)

وتكرر حيلة المسرح - داخل المسرح في مسرحية المهرج، فيتقدم قارع الطبل مشهداً من

هارون الرشيد مستخدما الأتعة .

قارع الطل : . . . إلى (بصوت مرتفع ومتحمس)

هارون الرشيد لينسحب من المسرح ليخليه للمهرج وقد

ظهر بقناع يمثل هارون الرشيد ، فيتعالى إلى التصفيق

والضحك والصغير (١٧٤٤)

ويلجأ الماغوط إلى كسر الحدث ، وإيقافه ليترك للمشاهد فرصة التفكير ، ويمتنعه بقدر الإمكان من الاندماج ، فعندما يقول المهرج الذي يلعب دور عطيل أن ديدمونه من نابولي ، يصح له

الممثل الثاني أنها من البندقية . ثم تظهر الممثلة التي تلعب دور ديدمونه وقد وصفها الماغوط كالتالي

الممثلة (تظهر مليئة النداء ، وهي بثياب عصرية ، تعلق

لباناً وتؤرخ حقيقته . الجمهور يصفق لها ، فتبسم له ثم

تصرف لأداء دورها (١٧٤٥)

فالممثلة التي تقوم ديدمونه تعتمد على كسر الإيهام ، كذلك يشاركها الجمهور .

المهرج : اين كنت حتى الآن؟

الممثلة . (متردة)

الزبائن . بالسينما : . عند الحياطة . . عند الكوافير .

المهرج : (للجمهور ايضا) رجاء يأخوان (١٧٤٦)

وفي معظم نص المهرج يشارك الجمهور الممثلين في الحوار

المهرج : (للممثل الثالث) اكتب : أيها الكلب

رسول شارلمان : مولاي

الممثل الثاني : لايجوز

المهرج : اخرس . اخرسا (للجمهور الضاحك)

إخرسوا (١٧٤٧)

ويمكن للباحث أن يعدد مناطق كثيرة من النص المسرحي المهرج كدلائل لكسر الإيهام ، وتدخل الجمهور في الحدث . ولقد استعمل الماغوط في مسرحية المهرج ، الخرائط كوسيلة إيضاح ، فعندما يعرض صقر قریش على المهرج إحدى الولايات ويوضح له على الخريطة ميزة هذه الولاية .

عبيد الله : عندنا ولايات من جميع الأحجام والأوزان .

صقر : الخريطة ايها الخادم . . سانتقي لك ولاية صغيرة في

حجمها كبيرة في فعلها .

الخادم : (يناوله الخريطة)تفضل يامولاي

صقر: ... لقد فوسا مافيه الكفاية (يبعث في الخريطة)

وجلدها (٢٤١)

ويلجأ الماغوط في مسرحية المهرج، إلى وسيلة التعريب عن طريق اللغة، فعندما يناور المهرج، الذي يلعب دور عطل، ديدمونه طالباه المنديل تحييه الممثلة، أن استعمل كليكس، فهنا يستعمل الماغوط القاطا حديثة جدا مثل، لوريل وهاردي، ملك إنتر، جيمس بوند، وأحيانا أخرى يستخدم القاطا منحوتة معجمية.

المهرج: وبعد وبعد

الممثل الثالث: أناخ الدهر على بكلكله، فكر مي من

مشريه ومأكله، حتى صرت من الضعف وأفرال، أمرق

والله من تقوب التخل والغريال (٢٤١)

ويلجأ الماغوط في مسرحية المهرج، إلى التناقض، كي يفكر المشاهد ويتخذ موقفا، تجاه المطروح أمامه، ويبرز هذا التناقض من خلال حوار بين صقر قريش والشرطي والمهرج.

المهرج: مولاي . . هل أنت على ما يرام

صقر: طبعاً إن الإحراءات شكلية . . سؤال وجواب

وأمسى حيث أشاء

المهرج: من قال لك هذا الهراء

صقر: أحفادي. الدورية التي أوقفتني على الحدود

المهرج: (نانحا) سؤال وجواب. مولاي أنت لا تعرف ماذا

يعني السؤال والجواب لديهم قد تموت وتتغن هنا وراء هذه

القضبان قبل أن ينتهي ذلك السؤال وذلك الجواب

الشرطي: العهد التي تتحدث عنها زالت وانتهت. الآن

عهد الكفاح عهد الحرية

المهرج: عهد الحرية. . وأعظم قائد في تاريخ العرب،

يقف وراء القضبان كالقتلة والمهريين (٢٥٠)

فصقر قريش يظن أنها إجراءات شكلية، وسوف يطلقون سراحه لكن الواقع، كما طرحه المهرج، أنه قد يموت ويتغن دون أن ينتهي السؤال والجواب، كذلك، نجد أن الشرطي يتحدث عن عهد الحرية، لكن التناقض يتضح، في أن أعظم قائد في تاريخ العرب يقف وراء القضبان كالقتلة وفي عصر الحرية الذي يتحدث عنه الشرطي. ومن سيات المسرح الملحمي، في مسرحية المهرج، تتبع تاريخ بعض الشخصيات فمثلا الكاتب محمد الماغوط، يتبع تاريخ شخصية الممثلة الجواله، والتي نعرف أنها نفس المطربة المشهورة، التي أحتجزت للحظات عند بوابة الحدود كما " يتبع برينخت تطور البشر طيلة حياتهم " (٢٥١)

المطربة : (تلتفت إلى المهرج) شرطي . بها تتحدث إلى شرطي ؟

المهرج : (يهاجأ بأنها ذات الممتلة التي لعبت أمامه دور ديدمونه في يوم من الأيام) ديدمونه المطربة : (وكأنها لا تعرفه) أهلاً المهرج (مصدوماً) ما بك ؟ هل تشعرين بمغص ؟ المطربة . (متهددة باستعلاء) أندا إياها متاعب الشهرة أصبحت فوق الريح (٢٥٦)

ومن سبات المسرح الملحمي ، التي تتمثل في مسرحية المهرج للماغوط ، أن الممثل ، بعد أن يحكي ، يقوم بتجسيد ما يرويه .

صقر قريش : أريد أن أعرف كيف ضاعت فلسطين ؟

المهرج : ضاعت بالخطب ؟

صقر : الخطب ؟ وماذا تعني الخطب

المهرج . (ينس تعاسته على الفور ويتمصص شخصية حطيط معاصر) أيها الأخوة المواطنين . . . أيها الشعب الكريم (ثم يقفز ويهلل ويصفق كواحد من العوغاه) (ويغني) يا فلسطين جينا لك وحيثنا وجينا . . . جينا لك (٢٥٧)

ومن الممكن أن يرى ممثل ، نم يقوم بمثل آخر بتجسيد ما يرويه زميله .

فارع الطبل إلى (بصوت مرتفع متحمس) هارون الرسيد . (ينسحب عن المسرح ليخلفه للمهرج وقد ظهر بفتاع بمثل هارون الرشد فتعاني التصعيق . ثم يجلس إلى طاولة عامرة بأصناف الطعام فيبدأ بالتهاهما ستراه تدعو للمزيد من الضحك) إن سعادته كما ترون يكب على طعامه باهتمام بالغ كما هي عادته كلما كان على وشك النظر في قضايا الشعب قضايا الجوع والمظلومين (٢٥٨)

هذه بعض جوانب المحمية ، في نص المهرج لمحمد الماغوط ، وبالطبع ، لا يمكن للباحث أن يتحدث عن التمثيل ، لأنه التزم بتحليل النص المسرحي فقط . بالإضافة إلى أنه لم يشهد العرض المسرحي وإذا كان محمد الماغوط في مسرحية المهرج ، قد أدان ، الديكتاتورية البوليسية " وأدان الإحياء العرب ، فإنه أيضا قد صور الشعب العربي ، سليبا ، أقرب إلى المتفرج . ففي

الفصل الثاني يختار الشعب طريق السلامة، غير مشارك في أي شيء، مازجا الماضي بالحاضر.

صقر: الشعب. أين الشعب؟

المهرج: هذا هو شعبك يا صقر قريش (يسلط ضوء أزرق حيث يشير المهرج إلى إحدى الروايا الفارغة، حيث يظهر ياتس من عمامة الشعب في الوقت الحاضر وهو يحمل مضخة أرغفة ويسير ملتصقا بالحائط)

الشخص الأول: مش الحيط الحيط وقول يا رب السترة (يختفي ويظهر شخص آخر يحمل سله)

الشخص الثاني: من أخذ أُمي بقللو يا عمي.

الشخص الثالث: لا تنام بين القبور ولا تشوف منامات وحشه

الشخص الرابع: العين ما بتقاوم غمز.

المهرج: هذا هو شعبك. هؤلاء أحفادك يا صقر قريش (٢٥٥)

وهنا يشير الماغوط، ويضخم في سلبية الشعب الذي صورته كمتفرجين في الفصل الأول والثالث. حتى يرفض المشاهد ما يراه، ويقول أنا لست كذلك، وتكون له القدرة على الفعل، وهنا يكون الماغوط، قد وُفق تماما في تصوير حالة السلبية العربية حتى يحدث العكس. وهذا من أهم أدوار المسرح الملحمي. ويلجأ الماغوط إلى جانب تسجلي في مسرحية المهرج، عندما يعرض على الملتقى بعض الحقائق المعروفة، مثل ضياع الأندلس، والاسكندرون، وفلسطين.

المهرج: ولكن الأندلس رحها الله يامولاي.

المهرج: ولكن الاسكندرون هي الأخرى

صقر ماذا. رحها الله؟

المهرج: منذ عشرات السنين - احتلها الأتراك.

أبو خالد: نعم. نعم. . . فلسطين مهبط الرسل

والأنبياء. . .

المهرج: أصبحت مهبط الفاتنوم والمظللين.

اتهمها اليهود منذ عشرين سنة (٢٥٦)

وعندما يقرر صقر قريش نفى المهرج. . إلى سيناء، يكون جواب المهرج. إلى صقر قريش، مولاي، وسيناء هي الأخرى رحها الله. من كل ما سبق يمكن القول إن نص المهرج لمحمد الماغوط، به الكثير من جوانب المسرح البريختي، حيث لجأ إلى التفرير في أكثر من وسيلة مثل - كما سبق أن ذكر الباحث -، التعريف بالشخصية، والحديث إلى الصالة والتعليقات، والأغاني، والتكرار، والإبعاد المكاني والزمني، واستعمال الأفتعة، والكورس من

المشاهدين ، وكسر الحدث ، واستخدام الخرائط ، والتناقض ، والتظاهر بالغباء ، وتتبع تاريخ الشخصيات ، وحيلة المسرح داخل المسرح وتجسيد ما يحكيه الراوي .

كل هذه الأساليب من أجل عدم الوصول إلى حالة الاندماج الأسطوية ، وترك مسافة لضمان بقطة المشاهد - حتى يعمل عقله ، ويتحد موقعا ، بعية التغيير نحو الأفضل وهذه هي الوظيفة الأساسية للمسرح الملحمي .
* خاتمة .

لقد كسب بريخت احترام النظريين والمثقفين ، الذين أدركوا أهمية مسرحه السياسي التعليمي في توير المشاهدين ، ولكنه ربما فشل في أن يكسب جمهور العالم ، الذي زعم أنه يكتب له ، الطبقة العاملة والحزب والشرق ، وحتى الكتاب العرب معظمهم لا يتحمس كثيراً للمسرح الملحمي ، ولقد ثار جدل كبير وطرحت آراء كثيرة حول المسرح الملحمي ، وأهمية وجوده والتأثر به في الوطن العربي .

إن مسرح بريخت التعليمي ، ما زال حتى اليوم يبارس رغم موت بريخت ، ويمكن أن تتأثر به من الناحية التعليمية ، وإن كان ليس كل جمهور مسرحنا العربي ، جمهوراً من العمال ، بالإضافة إلى عدم وصولنا إلى المستوى التكنولوجي ، الذي يتطله مسرح بيسكاتور ، والمسرح البريختي ، كذلك عدم رغبة بعض الحكومات العربية ، في بعض الأحيان في مناقشة قضاياها على المسرح .

ولا شك أن بريخت أمين مع مسرحه ، ومع نفسه إلى حد كبير ، فعندما يرى أن مسرحه الملحمي لا يصلح لأي مكان ، إنها في الوقت ذاته ، يدين النظم في أغلب الدول الكبيرة التي يربها أن تنافس قصاهاها على المسرح ، أو بطريقة أخرى ، ترفض أن تتعلم شعوبها .

إن حاجة الأمة العربية - للبحث عن مسرح خاص بنا ، ينبع من بيتنا - للمسرح التعليمي ، حاجة ملحة ، وذلك لأن نسبة الأمية كبيرة في وطننا العربي من ناحية ، والظروف الحضارية التي تمر بها الأمة العربية من ناحية أخرى ، تحتم ضرورة وجود المسرح التعليمي الخاص بنا ، أو على الأقل تنبيه المشاهد إلى قضاياها التي تعنيه بأي وسيلة من وسائل كسر الإهمال البريختية .

• هوامش البحث

- (١) برتولد بريخت، القاعده والاستثناء، ترجمة د/ عبدالغفار مكاوى (القاهرة: مسرحيات علمية رقم ٦، مايو، ١٩٦٥) ص ٣٢- المقدمة.
- (٢) سعد أودش، " الملحمية والثريّة الاجتماعية في مسرح بريخت "، مجلة للمسرح، العدد الثاني، السنة الاولى (القاهرة: فبراير ١٩٦٤) ص ١٠١.
- (٣) د/ أمين العيوطى، " بريخت عن العرض للملحمي "، مجلة للمسرح، عدد ٢٦ (القاهرة: فبراير ١٩٦٦) ص ٧١.
- (٤) بير آجيّه توشار، المسرح وقلق البشر، ترجمة: د. سامية احمد اسعد (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٧١)، ص ١٤٠.
- (٥) هـ. ف. جابرتن، الدراما الكلاسيكية الحديثة، ترجمة وجيه سمعان (القاهرة: مركز كتب الشرق الاوسط، الالف كتاب رقم ٥٨٢، ١٩٦٦، ط ١) ص ٢٨٨.
- (٦) يرى بريخت (أن المسرح لكى يكون سياسيا، لابد وأن يرفض التعامل مع الطبقة الحاكمة وأن الكوارس الجسيمة هي من عمل الحكام. أنظر: برتولد بريخت، " الأورجانتوت القصر للمسرح "، ترجمة فاروق عبدالوهاب، مجلة المسرح، عدد ٢٠ (القاهرة: أغسطس ١٩٦٥) ص، ١٠٩، ٨٠.
- ولقد وقف بريخت بكتابات موقفاً ملوكسيا، وحد بين الفاشية والرأسمالية، إثر صعود هتلر إلى السلطة. . (أنظر: الدراما الكلاسيكية المعاصرة، مرجع سابق، ص ٢٩١، ولقد عارض بريخت تدخل النظام الشمولى في الفن في ألمانيا، وقد هزه بعنف ثمره العمال في يونيو ١٩٥٣، وريا كانت خيبة أمه في مواجهة حقائق الحياة في بلد شيوعي، عاملا ساعد على موته المبكر. وجدير بنا أن نذكر خطابه الشهير إلى أوليفرشت. " إذا كان هذا الشعب لا يعجبكم، فليحبوا لكم عن شعب آخر "؛
- انظر مقدمة د/ عبدالغفار مكاوى لمسرحية الاستثناء والقاعده (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، مايو ١٩٦٥، عدد ٦) ص ٢٢.
- (٧) ارنست فيشر، الاشتراكية والفن، ترجمة أسعد حليم (بيروت: دار القلم، ١٩٧٣ ط ١) ص ١٨٢.
- (٨) روبرت بروستايين، المسرح الثورى، ترجمة عبدالحليم البشلاوى (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، بدون) ص ٢٤٠.
- (٩) إن أول أشكال الاغتراب، هو اغتراب الإنسان عن العلم، وبدون أسنة العلم، من أجل تحقيق تقدم الانسانية يظل التناقض قائما بين العلم والمجتمع، وبالتالي يصبح انتصار العلم بالضرورة ضد المجتمع وضد الإنسانية) (انظر: منى أبوسنة، " الاغتراب في المسرح المعاصر "، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الأول، الكويت، وزارة الإعلام، إبريل، مايو، يونيو، ١٩٧٩) ص ١٦٦.
- (١٠) برتولد بريخت، " الأورجانتوت القصر للمسرح "، ترجمة فاروق عبدالوهاب، مجلة للمسرح، عدد ٢٠ (القاهرة: أغسطس ١٩٦٥) ص ٨٠.
- (١١) الدراما الكلاسيكية الحديثة، مرجع سابق، ص ٢٩١.
- (١٢) سعد أودش، للمخرج في المسرح المعاصر (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، رقم ١٩، ١٩٧٩) ص ٢١٨.
- (١٣) لقد كان الموقف الاقتصادي يمثل نسبة عالية في التضخم، وارتفاع نسبة البطالة وانتشار المجاعة، أما على المستوى الدياسي فقد تمثل الأنهار في نشوء الفاشية في إيطاليا، تحت زعامة موسيليني، وفي ألمانيا تحت زعامة هتلر، أنظر، " الاغتراب في المسرح المعاصر " مرجع سابق ص ١٥٩.

- (١٤) برتولد بريخت، " حواريه شراء النحاس المستكاوف "، الليلة الثانية، ترجمة عبد الله عويشق، مجلة الحياة المسرحية، العدد، ٤، ٥ (دمشق: ١٩٧٨) ص ١٥٠.
- (١٥) للمسرح الثوري، مرجع سابق، ص ٢٢٧.
- (١٦) للرجع السابق، ص ٢٣١.
- (١٧) بيري روبرت بروستايين (أن الأيديولوجية الشيوعية تعين بريخت على أن يجعل مشاعره موضوعية، وفنه عقليا، للرجع السابق، ص ٢٠٦.
- ويرى عثمان نويه (أن مسرح بريخت مسرح عقلائي) (أنظر: حيرة الأدب في عصر العلم (القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٩) ص ١٢٤.
- ويرى محمود أمين العالم أن (كل أهداف بريخت هي تأكيد على الجانب العقلي، انظر، " المسرح العادي الطبيعي "، مجلة المعرفة، العدد ١١٧ (دمشق: نوفمبر ١٩٧١) ص ٣٦.
- (١٨) كتبت هذه المقالة حوالي عام ١٩٣٦، وأعيد نشرها في كتاب برتولد بريخت " كتابات حول المسرح " الصادر في فرانكفورت عام ١٩٥٧، وترجمتها إلى الإنجليزية أدت أندرسون في مجلة *Mainstream* في يونيو ١٩٥٨، وقد أورد هذه الترجمة هاسكل بلوك، هيرمان سالتجر، الرقيا الإبداعية، بريخت والمسرح التعليمي، ترجمة اسعد حليم، (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، سلسلة الألف كتاب، رقم ٨٥٥، ١٩٦٦، ط ١) ص ٢٠٥. وانظر (برتولد بريخت، " المسرح الملحمي في علاقته بالعلم والفن والأخلاق "، (مسرح تسلية أم مسرح تعليمي)، ترجمة، د/ يسرى خميس، مجلة للمسرح، العدد ٥٨، (القاهرة: ديسمبر ١٩٦٨) ص ٣٥.
- (١٩) يرى أريك بتل أن، ثورة بريخت ماركسية النزعة، أنظر، المسرح الحديث، ترجمة محمد عزيز رفعت، ح ١، (٢٠) (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة) ص ٣٨٤.
- (٢٠) الرقيا الإبداعية، مرجع سابق، ص ٢١١.
- (٢١) المخرج في المسرح المعاصر، مرجع سابق، ص ٢٠٦.
- (٢٢) إن المسرح السياسي، البريختي، يعمل على إقناع جمهوره، بإدراك الحقيقة المطروحة امامه من زيف وخداع ويجعله يعمل على التصرف، بما يجعل هذه الحقيقة قابلة للتغيير والتبديل، بدلا من أن يقول (آه، صحيح، فعلا، ولكن ليس في الإمكان ابداع عما كان)، (أنظر: سعد أردش، " الملحمية والتربية الاجتماعية في مسرح بريخت " مرجع سابق ص ١٠٢.
- ويرى الدكتور جليلنعم تليمه أن (الصراع في المسرح البريختي، هو صراع بين قوى اجتماعية قاهرة، ومقهورة، تحدد به كل صور الصراع الأخرى، ولذلك فإن، وظيفة المسرح التقدمي الملحمي لا تكون في الأيام بواقع مصنوع بل تكون (الوحي) بواقع حقيقي قابل للتفسير أنظر مقدمة في نظرية الأدب (القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٣، ط ١) ص ١٥٥.
- (٢٣) " الأورجانون القصير للمسرح "، مرجع سابق، ص ٧٩.
- (٢٤) بريخت، " اسعاف في جوار ملية دار مشات حول المسرح "، ترجمة نبيل حفار، مجلة الحياة المسرحية، العدد ٤، ٥ (دمشق: عام ١٩٧٨) ص ١٤٠.
- (٢٥) رونالد جراي، بريخت، ترجمة نسيم جمل، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢، ط ١) ص ٩٦.
- (٢٦) " الاقتراب في المسرح المعاصر "، مرجع سابق، ص ١٤٩، وأنظر: مقدمة، القاعدة والاستثناء، مرجع سابق، ص ٢٦.
- (٢٧) " الاقتراب في المسرح المعاصر "، مرجع سابق، ص ١٦١.

(٢٨) يرى روبرت بروستلين (أن الثورة الدرامية، هي ذاتها أكثر كلية، وشمولا من برلمج الدعة للإصلاح السياسي والاجتماعي) أنظر، للمسرح الثوري، مرجع سابق، ص ١٢.

(٢٩) ' الاغتراب في المسرح المعاصر '، مرجع سابق، ص ١٦٥.

(٣٠) للمسرح الثوري، مرجع سابق، ص ٢٠٦.

(٣١) يرى ماسيمو كاستري (أن المسرح السياسي، هو مسرح التعليم والمعرفة من حيث اتصاعه بالمادية الجبلية وبالتالي فإن المسرح، ينتهي بأن يصبح مجموعة محتويات مسجلة من المادية الجبلية، وعليه أن يغيرها، أنظر:

Per un teatro politico Pascual Borchs Arnaud, Giulio Einaudi Editore, S.P. a Torino, 1973, P. 154.

(٣٢) ' الاغتراب في المسرح المعاصر '، مرجع سابق، ص ١٦٤.

(٣٣) نحن نعرف أن المسرح الإغريقي، قد عبر عن مسألة البطل اليوناني أمام القدر، لكن والعصر مختلف، والظروف الحضارية متغيرة، فإن من حق بريخت أن يحل محل القدر الميثافيزيقي، القدر الاقتصادي، أو القدر السياسي، أنظر، للمخرج في المسرح المعاصر، مرجع سابق، ص ٢٠٧، ويؤكد، كيتيه روليكه فايلر، أن قوانين المجتمع الاقتصادية والاجتماعية، هي التي تحدد مفهوم القدر في المسرح البريختي، أنظر كيتيه روليكه فايلر، ' ارسطو وبريخت، الحكاية روح الدراما '، ترجمة، قيس الزبيدي (مقداد، أفلق هرية، العدد التاسع، السنة الثانية، آيار ١٩٧٧) ص ٨٨.

(٣٤) د/ عبدلنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص ١٥٧.

(٣٥) كارول كلورمان، 'في أمريكا ما زال بريخت... ذلك المجهول'، ترجمه اتصاف رياض، مجلة للمسرح، العدد ٥٨، السنة الخامسة (القاهرة: ديسمبر ١٩٦٨) ص ٣٤.

Karl Marx, Ludwig Feuerbach and the end of classical German Philosophy (Peking: Foreign Languages (٣٦)

Press, 1976) P.66.

(٣٧) د/ إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، (القاهرة: دار الشعب ١٩٧١) مصطلح رقم ٢٣٠، ص ١٥٥، ولأن الملحمة لا ترتبط بالبناء الدرامي التقليدي، ملغية البعد المكاني والزمني فإن بريخت، يستهدف في مسرحياته أن يعطي صوره، لكلية الأشياء عما يتفق وروح الملحمة، لأكلية الحركة كما هي في الدراما أنظر: د/ أمين الميوطي، 'المسرح الملحمي عند بريخت'، مجلة للمسرح، العدد ٣٥ (القاهرة: ١٩٦٦)، ص ٤٣.

(٣٨) حول العناوين الجانبية في مسرح بريخت، يقول، هـ. ف. مارتين: (إن معظم أعمال بريخت لها عناوين فرعي) انظر: الدراما الثلاثية الحبيطة، مرجع سابق، ص ٢٨٣، ويقول بريخت، (يجب أن تتضمن العناوين، الموقف الاجتماعي أنظر، 'الأورجانون القصير للمسرح'، مرجع سابق، ص ٨١.

(٣٩) د/ أحمد عثمان، 'قناع البريختية'، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثالث (القاهرة: ليريل، مايو، يونيو ١٩٨٢) ص ٨٠.

(٤٠) مختار الصحاح، (مادة لحم (القاهرة، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، ١٩٦٢، ط ٩) ص ٥٩٤.

(٤١) انظر: 'المسرح الملحمي في علاقته بالعلم والفن والأخلاق... مسرح تسليية أم مسرح تعليم'، مرجع سابق، ص ٣٨.

وحول نفس الموضوع، انظر، الرؤيا الإبداعية، مرجع سابق، ص ٢١٢، ونظر: 'قناع البريختية'، مرجع سابق، ص ٨٣، وانظر: مقدمة الاستثناء والقاعدة، مرجع سابق، ص ٢٣.

(٤٢) 'الأورجانون القصير للمسرح' مرجع سابق، ص ٧٩.

(٤٣) إن المسرح الملحمي كما ورد عند بريخت، هو منهج فكري، يعتمد حل أساس مفهوم اشتراكي علمي، في

- النظر إلى جميع العلاقات الإنسانية والاجتماعية والاقتصادية، والسياسية، وليس أسلوباً فنياً فحسب لأن بريخت استخدم في مسرحه كل وسيلة فنية ممكنة للكشف عن طبيعة هذه العلاقات في العرض المسرحي، ومن هنا نرى أن الخطأ الرئيسي، والذي تنفر منه بقية الأخطاء، هو النظرة الشكلية لمسرح بريخت (انظر: عادل قره شولي، «حوار عن بريخت في الشرق العربي»، مجلة المسرح، العدد ٦٨ (القاهرة: ديسمبر ١٩٦٩)، ص ٥٤.
- (٤٤) المسرح الثوري، مرجع سابق، ص ٢٢٣.
- (٤٥) يجدر بنا أن ندرك أن بريخت لا يتحدث عن الدراما الملحمية، كنص أدبي، بل يتحدث عن المسرح الملحمي، كمعرض مسرحي سيلي أمام النظارة
- (٤٦) برتولد بريخت، «هل يمكن أن يقوم المسرح الملحمي في أي مكان»، الرؤيا الإبداعية، مرجع سابق، ص ٢١٢.
- (٤٧) برتولد بريخت، «هل المسرح الملحمي» مؤسسة أخلاقية، الرؤيا الإبداعية، مرجع سابق.
- ص ٢١٠، ص ٢١١، وانظر، «مسرح تسلي أم مسرح تعليم»، مجلة المسرح، عدد ٥٨، مرجع سابق، ص ٣٨.
- (٤٨) «الأورجانون القصير للمسرح»، مرجع سابق، ص ٨١.
- (٤٩) المسرح الحديث، مرجع سابق، ص ٣٦٥.
- (٥٠) «الأورجانون القصير للمسرح»، مرجع سابق، ص ٨١.
- (٥١) «الأورجانون القصير للمسرح»، مرجع سابق، ص ٨١.
- (٥٢) برتولد بريخت، «ملاحظات حول دائرة الطباشير»، (عن الراوي والأفئدة والشخصيات)، ترجمه وتلخيص، ليل جاد، مجلة المسرح، العدد ٥٨، (القاهرة: ديسمبر ١٩٦٨) ص ٣٠.
- (٥٣) المرجع السابق، ص ٣٠.
- (٥٤) «المسرح الملحمي عند بريخت»، مجلة المسرح، عدد ٣٥، مرجع سابق، ص ٤٥.
- (٥٥) المسرح الحديث، مرجع سابق، ص ٤٩٣، انظر: يوسف عبدالمسيح ثروت، معالم الدراما في العصر الحديث (صيدا: المكتبة المصرية) ص ٦٣.
- (٥٦) صبحي شفيق، «بريخت والمسرح والواقعي الملحمي»، مجلة المسرح، السنة الأولى، عدد ٢ (القاهرة: فبراير ١٩٦٤) ص ١٠٩.
- (٥٧) المرجع السابق، ص ١١٣، ويرى، داركوسوفين (أن الإنسان منظور إليه من مستقبل متخيل لدى الكاتب هو شيء في الماضي، على الحكاية الملحمية أن تظهره، انظر: «المرأة والدينامو»، ترجمة مجاهد عبدالمعصم مجاهد، مجلة المسرح العدد ٥٨ (القاهرة: ديسمبر ١٩٦٨) ص ٥، ٦.
- (٥٨) «الأورجانون القصير للمسرح»؛ (٣)، مرجع سابق، ص ٧٨. انظر «أرسطو وبريخت الحكاية روح الدراما»، مرجع سابق، ص ٩٢، ٩٣.
- (٥٩) معالم الدراما في العصر الحديث، مرجع سابق، ص ٨٨. وانظر: «المرأة والدينامو»، مرجع سابق، ص ٤، ٥.
- (٦٠) جورج لوكاتش، معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة د. أمين العيوطي (القاهرة: دار المعارف، بدون) ص ١١٦.
- (٦١) مقدمة الاستثناء والقاعدة، مرجع سابق، ص ٢٥.
- (٦٢) المسرح الثوري، مرجع سابق، ص ٢٣١، انظر: عادل قره شولي، «حوار عن بريخت في الشرق العربي»،

مجلة المسرح، عدد ٦٨ (القاهرة: ديسمبر ١٩٦٩) ص ٥٥.

(٦٣) المسرح وقلق البشر، مرجع سابق، ص ١٤٦.

(٦٤) مقدمة الاستثناء والقاعدة، مرجع سابق ص ٢٣، يرى بيراجيه توشار، أن بريخت قد وقع في تناقض في كونه شاعر يؤمن بآثر الحال، وكونه صاحب نظرية، أي أنه كاد موزعاً بين احتياجاته كفنّان، وثورته كمجاهد. أنظر: المسرح وقلق البشر، مرجع سابق، ص ١٤٤.

(٦٥) أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة د. عبدالرحمن بندوي (بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٣، ١٤٦٠، ١ ص ٦٩).

(٦٦) امطر، «كتابات حول المسرح»، الرؤيا الأدبائية، مرجع سابق، ص ٢٠٢، ٢٠٣.

(٦٧) يته روليكه فايلر، «أرسطو وبريست، الحكاية روح الدراما»، ترجمة قيس التريدي، مجلة الحاف هربية، السنة الثانية، العدد التاسع (مقداد: آيار، ١٩٧٧) ص ٨٦.

(٦٨) «أرسطو وبريست الحكاية روح الدراما»، مرجع سابق، ص ٩١.

(٦٩) فن الشعر، مرجع سابق، هامش رقم ٣، ص ٣، أنظر: هامش رقم (١)، ص ٦٤، أنظر: ١٤٥٩ ص ١٦، ص ٦٤، ٦٥.

(٧٠) راجي عنيت، «الشكل الاشتراكي للمسرح» حوار مع مانفرد مفكري، لفلل، العدد ٨، السنة ٧٣، أغسطس ١٩٦٥، ص ١٩٠، ويقول بيراجيه توشار إن (القصة هي التي تستلقت النظر بالفعل، لا في مسرح بريخت فقط، بل في كل مسرح جدير بهذا الاسم) أنظر: المسرح وقلق البشر، مرجع سابق، ص ١٥٣.

(٧١) مقدمة الاستثناء والقاعدة، مرجع سابق، ص ٢٦.

(٧٢) المرجع السابق، ص ٢٥، ٢٤، وحول نقاط الاتفاق بين المسرح الأرسطي والمحمي أنظر: «المسرح الملحمي عند بريخت»، مرجع سابق، ص ٤٢، أنظر: «قناع البريختي»، مرجع سابق، ص ٧٤، ٧٧، أنظر: جون وبالييت، «مسرح برتولد بريخت» عرض وتلخيص علي شلش، مجلة المسرح، عدد ٧٤ (القاهرة: سبتمبر، أكتوبر ١٩٧٠) ص ٨٩٥.

(٧٣) «أرسطو وبريست، الحكاية روح الدراما»، مرجع سابق، ص ٨٩.

(٧٤) «الاعتراب في المسرح المعاصر»، مرجع سابق، ص ١٥٢.

(٧٥) المرجع السابق، ص ١٥١.

(٧٦) يقول بريخت، (الفن يتزكش، لأن عليه ببساطة أن يعرض الواقع بالمتعة، ولكن هذه الزكشات والصياغات والتتميمات لا يجب أن تصبح مزيغات ومجردات)، أنظر: «برتولد بريخت، ملاحظات حول دائرة الطباشير القوقازية»، ترجمة صافيناز كازم، مجلة المسرح، العدد ٥٨، (القاهرة: ديسمبر ١٩٦٨) ص ٢٥، وأنظر: د. امين العيوطي، «بريخت عن العرض الملحمي»، مجلة المسرح، عدد ٢٦، (القاهرة: فبراير ١٩٦٦) ص ٧١، ٧٢.

(٧٧) «المسرح الملحمي، في علاقته بالعلم، والفن، والأخلاق» (مسرح تسليّة أم مسرح تعليم)، مرجع سابق، ص ٧٣.

(٧٨) «الأورجانون القصير للمسرح»، مرجع سابق، ص ٧٨.

(٧٩) يقول بير أجيه توشار (أن تحليل بريخت صحيح إذا أكد أن المسرح الذي لا يقودنا إلا إلى مشاركة هذا الأمير أو ذاك - أمير يتميّل مجتمع أرستقراطي - أمثاله أنفراحه والآلة، قد يجعلنا على الإغفاء في تأمل جذب، لا شك أننا اليوم في حاجة إلى دعائم أخرى للجبال، في حاجة لكي نرضي حاجتنا إلى المشاركة مع شخصيات تختلف عن شخصيات المسرح الكلاسيكي) أنظر: المسرح وقلق البشر، مرجع سابق ص ١٧٩.

- (٨٠) المرجع السابق ، ص ١٧٩ .
- (٨١) حول نقاط الخلاف بين المرحيين ، أنظر . د/ عبدالرحمن بدوي ، مقدمه دائرة الطباشير القوقازيه /سلسله روائع المسرح العالمى ، العدد ٣٠) ص ١١ ، ١٢ . وأنظر : المخرج في المسرح المعاصر ، مرجع سابق ، ص ٢٠٨ ، وأنظر ، مقدمه الاستثناء والقاعدة ، مرجع سابق ، ص ٣١ ، ٣٢ ، وأنظر ، المسرح الحديث ، مرجع سابق ، ص ٣٦٣ .
- ٨٢- بريخت ، مرجع سابق ، ص ٤٥
- ٨٣- فكتور كلوف ، ' يرتولد بريخت في الدراسات الجاهليه الحديثه ' ، ترجمه عزيز حداد ، مجله المسرح والسينما ، السنه الثانيه ، العدد السادس (بغداد : نيسان ، ١٩٧٢) ص ٣٤
- (٨٤) غالى شكرى ، ماذا أضافوا إلى ضمير العصر ، (القاهره : دار الكاتب العربى للطباعه والنشر ، ١٩٦٧) ص ٥٠
- (٨٥) ' فناع البريختية ' ، مرجع سابق ص ٧٠
- (٨٦) المسرح الحديث مرجع سابق ، ص ٣٦٩
- (٨٧) ' يرتولد بريخت والمسرح الملحمى ' الرؤيا الإيداعية ، مرجع سابق ، ص ٢٠٣ ، وأنظر ، ' مسرح تسليه أم مسرح تعليم ' ، مرجع سابق ، ص ٣٦
- (٨٨) ' أرسطو وبريشت ، الحكاكية روح الدراما ' مرجع سابق ، ص ٨٧
- (٨٩) ' هل يمكن أن يقوم المسرح الملحمى في أى مكان ' ، الرؤيا الإيداعية ، مرجع سابق ، ص ٢١٢ ، وأنظر ، بريخت ، مرجع سابق ص ٣٣
- (٩٠) جون جاسنر ، المسرحى مفتقر الطرق ، ترجمه سامى حشبه (القاهره : الدار المصرية للتأليف والترجمه ، مايو ١٩٦٧) ، ص ٤٩١ .
- (٩١) المسرح الحديث ، مرجع سابق ، ص ٣٦٩ - ٣٧٠
- (٩٢) مرجع السابق ، ص ٨٦٣
- (٩٣) ' مسرح تسليه أم مسرح تعليم ' ، مرجع سابق ، ص ٣٦ ، وأنظر :
- ' المسرح الملحمى عند بريخت ' ، مرجع سابق ، ص ٤٦
- (٩٤) معنى الواقعية المعاصرة ، مرجع سابق ، ص ١١٥
- (٩٥) يرى ماسيموكا سترى ان (المرحلة التعليمية تتحقق من حيث أنها مرحلة معرفية نشيطة عبرتكنيك التفرير ، انظر : نحو مسرح سياسى ، مرجع سابق ، ص ١٥٥
- (٩٦) ' حوار عن بريشت في الشرق العربى ' ، مرجع سابق ص ٥٤
- (٩٧) الرؤيا الإيداعية ، مرجع سابق ، ص ٢٠٧ ، ٢٠٨
- (٩٨) ' حوار عن بريشت في الشرق العربى ' ، مرجع سابق ، ص ٥٤
- (٩٩) ' الاغتراب في المسرح المعاصر ' ، مرجع سابق ، ص ١٥٩
- (١٠٠) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، مرجع سابق ، مصطلح رقم ١٠٥ ، ص ١٠٧
- (١٠١) ' خيرة الأدب في عصر العلم ' ، مرجع سابق ، ص ١٢٢ .

(١٠٢) أوديت أصلان ، من المسرح ، ج ١ ، ترجمة د. سامية أسعد (القاهرة : الانجلو ، ١٩٧٠) ص ١٠٨

(١٠٣) المصدر السابق ، ٣٨ ، ٣٩ .

(١٠٤) ألقيت هذه الكلمة بعد عرض خاص لمسرحية «يوسا» في مدريد عام ١٩٣٥ وطُبعت في المؤلفات الكاملة للوزكا) الجزء الثامن ص ١٥٣ - ١٥٨ (طبعة لوسادا ، يونس ايرس عام ١٩٤٩ ، انظر الرؤيا الإبداعية ، مرجع سابق ، ص ١٨٠ .

(١٠٥) فن المسرح ج ١ ، مرجع سابق ، ص ١٤١ .

(١٠٦) الرؤيا الإبداعية ، مرجع سابق ، ص ٢٠٦ .

(١٠٧) المسرح الملحمي في علاقته بالعلم والفن والأخلاق ، مسرح تسلية أم مسرح تعليم ، مرجع سابق ، ص ٣٦ ، ٣٧ .

(١٠٨) يرى ماسيمركا ستري (أن المسرح التعليمي لم يكن موجهاً إلى الخارج فقط أي إلى الجمهور لكنه موجهاً إلى الداخل إلى الممثلين والفنيين مما رسوه على أنفسهم بنشاطه ، مستفيدين بتقليده ، وكل المظاهر التعليمية) ، انظر : نحو مسرح سياسي ، مرجع سابق ، ص ١٦٥ .

(١٠٩) للمرجع السابق ، ص ١٦٦ .

(١١٠) لقد كان ييسكاتور يسعى إلى تغيير المجموع عن طريق مسرحه السياسي ، أما بريخت فإنه يسعى إلى تغيير الفرد ومن ثم يصله إلى المجموع ، ومن هنا نجاح بريخت أكثر وأجلدى من ييسكاتور ، ومن ثم هذه الزاوية يتعد المسرح التعليمي لبريخت تمام الاعتماد عن مسرح ييسكاتور فييسكاتور هو شير المجموع العفوية أما بريخت فيستعير الأدرات من أجل التفكير المتروي للفرد والذي يتحقق داخل المجموعة ، وانظر : المرجع السابق ، ص ١٦٧ .

(١١١) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، مرجع سابق مصطلح رقم ١٠٦ ص ١٠٨ ، وانظر : الشكل الاشتراكي للمسرح ، مرجع سابق ص ١٩٠ .

(١١٢) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، مرجع سابق ، ص ١٠٨ .

(١١٣) يسميه بريخت (بأثر الاعتزاف ، وأحياناً يصوغه رياضيًا فيكتفي بقوله VE) انظر : مقدمة الاستثناء والقاعدة ، ص ٣٥ .

(١١٤) «قناع البريختية» مرجع سابق ، ص ٨٣ . ويرى جون ويلت أن (تعدد مفهوم التفرير ، والتفريه ، والإبعاد ، وعدم الإتيام ، (والمعنى واحد) ، «مسرح برتولد بريخت» ، مرجع سابق ، ص ٩٦ .

(١١٥) إن هدم الحافظ الرابع أو كسر الإتيام المسرحي اتجاه شائع في المسرح المعاصر .

(١١٦) د. إبراهيم حماد ، اتفاق في المسرح العالمي (القاهرة : المركز العربي للبحث والنشر ، ط ١ ، ١٩٨١) . رأي يوتبال د ، ص ١١٤ . ويرى الدكتور أحمد عثمان (أن الاعتزاف عند ماركس هو نفس المعنى للاعتزاف عند هيجل ، وإن بريخت استعار مفهوم الاعتزاف الهيجلي في مسرحه السياسي) ، وأن قضية كسر الإتيام وجدت في مسرح العصور الوسطى في مسرحيات الأسرار وأن للمشاهدين من يمثلهم على خشبة المسرح من بين الممثلين أنفسهم في مسرح شكسبير . انظر : «قناع البريختية» ، مرجع سابق ، ص ٨٤ ، ٧٣ . ولكن الفرق بين كسر الإتيام في الماضي عنه عند بريخت ، أن الأخير يحاول أن يجذب عقل المشاهد أكثر مما يجذب شعوره كي يسلك سلوكاً تقليدياً ، ويصبح قادراً على التفكير - انظر : اتفاق في المسرح العالمي ، مرجع سابق ، ص ٥١ ، ٥٢ .

(١١٧) جون ويلت «مسرح برتولد بريخت» ، عرض وتلخيص علي شلش ، مجلة للمسرح ، العدد ٧٤ (القاهرة : سبتمبر ١٩٧٠) ص ٩٦ .

- (١١٨) يرى روبرت بروستايين ، أن مسرح بريخت يحاول أن يجعل عقل المتفرج يقظا للتعليم ليصل إلى درجة إصدار الحكم (فالمرشح ساحة محكمة) فيكون فيها القاضي والمحلفين ووكيل النيابة ومع ما يزعمه من الموضوعية تظل النعمة الفاتية تتردد في أعماله). أنظر للمسرح الثوري ، مرجع سابق ، ص ٢٣٢ - أما أريك بتلي فيختلف مع بروستايين ، حيث يرى أن المحاكمة في مسرح بريخت امتحان للإرادة ، ويكون الحديث العام أهم من الحياة الخاصة ، وتحت أضواء هذه الاعتبارات خطر لبرخت أن يجعل من المسرح قاعة محكمة يعاد عليها تمثيل محاكمات فعلية ، مثل محاكمة إحدى الساحرات ومحاكمة جريدة الراين والحكم بطرد عامل متعطل في ألمانيا من مسكنه ، إلى جانب الحكم بالبطلان . انظر : للمسرح الحديث ، مرجع سابق ، ص ٤٠٦ - ٤٥٧ . ويرى الباحث أن كلام بتلي أقرب إلى الصواب في الغرض الذي من أجله أقام بريخت محاكماته في مسرحه السياسي ، وإذا سلمنا برأي بروستايين من ناحية ذاتية بريخت نكون قد حكمنا على مسرحه بالموت ، لأنه حسب رأي بروستايين ستكون جميع الشخصوس ، هي صوت بريخت وهذا منافي للمنطق .
- (١١٩) المسرح الثوري ، مرجع سابق ، ص ٢٢٨ .
- (١٢٠) برتولد بريخت ، «المستجكاف» ، ترجمة د/ شفيق مجلي ، مجلة المسرح عدد ٢٧ (القاهرة : مارس ١٩٦٦) ص ٩١ .
- (١٢١) «الاعتراق في المسرح المعاصر» ، مرجع سابق ، ص ١٥٠ .
- (١٢٢) «الأويجانون القصير للمسرح» - ٣ ، مرجع سابق ، ص ٨٢ .
- (١٢٣) المسرح في مفتقر الطرق ، مرجع سابق ، ص ٤٩٠ .
- (١٢٤) يوسف الماني ، التجربة للمسرحية (بيروت : دار الفارابي ، ١٩٧٩ ، ط ١) ص ١٨٢ .
- (١٢٥) بريخت ، مرجع سابق ، ص ٩٤ .
- (١٢٦) آفاق في المسرح العالمي ، مرجع سابق ، ص ٥٤ .
- (١٢٧) الاقتراب في المسرح المعاصر ، مرجع سابق ، ص ١٤٨ ، ١٧٠ .
- (١٢٨) نحو مسرح سيامي ، مرجع سابق ، ص ١٥٢ .
- (١٢٩) انظر ، بريخت والمسرح الواقعي الملحمي ، مرجع سابق ، ص ١١٢ .
- (١٣٠) قناع الرميحية مرجع سابق ، ص ٧٤ .
- (١٣١) يرى توشار أن الكورس عند بريخت ، مجرد معلق ، يكفي بشرح النتائج التي يصل إليها المؤلف (عما يضاهيني) ، بالرغم من الموسيقى ، وكان المسرحية درس في الوعظ والدين ، وما تلك برسالة المسرح ، ويعتقد تلاميذ بريخت ، أن الضيق الحادث للمشاهد ، مقصود ، وخلاق ، إن الراحة التي تنشأ عن التطهير ، كاذبة ، انظر : للمسرح وقلق البشر ، مرجع سابق ، ص ٩١ .
- (١٣٢) بريخت ، مرجع سابق ، ص ٩١ .
- (١٣٣) د/ علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي (الكويت : سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، يناير ١٩٨٠ ص ٣٧٢ .
- (١٣٤) بريخت ، مرجع سابق ، ص ٩١ .
- (١٣٥) د/ أمين الحيطي ، بريخت عن العرص المسرحي «مجلة المسرح» ، عدد ٦ ، (القاهرة فبراير ١٩٦٦) ، ص ٧٤ .

- (١٣٦) يرى كاهول كلورمان (أن معظم مسرحيات بريخت ، مصرف النظر عن امتلائها بالاعتبات ، مكونة بأسلوب نثري وهو نثر يميز اتفق العارة
- (١٣٧) بريخت ، مرجع سابق ص ٩١
- (١٣٨) «الاغتراب في المسرح المعاصر» مرجع سابق ، ص ١٦٠
- (١٣٩) بريخت ، مرجع سابق ، ص ٩٠
- (١٤٠) آفاق في المسرح العالمي ، مرجع سابق ، ص ٥٨ .
- (١٤١) للمرجع السابق ، ص ٥٨ .
- (١٤٢) بريخت والمسرح الواقعي الملحمي ، مرجع سابق ، ص ١١٢ .
- (١٤٣) «قناع البريختية» ، مرجع سابق ، ص ٧٨ .
- (١٤٤) المرجع السابق ، ص ٨٧ .
- (١٤٥) «الاغتراب في المسرح المعاصر ، مرجع سابق ، ص ١٧١ . ١٧٢
- (١٤٦) د/ عبدالعزيز حمودة «ملاحظات حول إخراج بريخت» ، مجلة المسرح ، عدد ٥٩ ، القاهرة : / فبراير ١٩٥٩ ص ٢٩ .
- (١٤٧) في مسرحية الرهائن ، للكاتب المسرحي المصري ، الدكتور عبدالعزيز حمودة ، استخدام الكاتب ، حيلة القمر ، قمر العشاق في محاولة منه لكسر الإيحاء .
- (١٤٨) آفاق في المسرح العالمي ، مرجع سابق ، ص ٦٠ .
- (١٤٩) أنظر: في أمريكا . . . مازال بريخت . . . ذلك المجهول «مرجع سابق ، ص ٣٤ .
- (١٥٠) المسرح الثوري ، مرجع سابق ، ص ٢٣٣ .
- (١٥١) معالم الدراما في العصر الحديث ، مرجع سابق ، ص ٨٦ ، ٨٧ ، مقدمة الأستاذ والقاعدة ، مرجع سابق ، ص ١٦ .
- (١٥٢) المسرح الملحمي عند بريخت ، مرجع سابق ، ص ٤٥ .
- (١٥٣) بريخت ، مرجع سابق ، ص ٨٨ .
- (١٥٤) الشكل الاشتراكي للمسرح مرجع سابق ، ص ١٩٠ .
- (١٥٥) الأورجانون القصير للمسرح - ٣ ، مرجع سابق ، ص ٧٨
- (١٥٦) المسرح الحديث ، مرجع سابق ، ص ٣٩٥ .
- (١٥٧) قناع البريختية ، مرجع سابق ، ص ٨٧ .
- (١٥٨) يرى ، جيمس روزا بفانر أن (بريخت كان في بعض الاحيان يعمد الى انهاء بعض المشاهد ، قبل ان تبلغ الذروة ، عامدا الى قطع استمرار الحدث ، وصولا إلى كسر الإيحاء ، وجعل المشاهد يقطعا ، انظر : المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي إلى اليوم «ترجمة فاروق عبدالقادر ، مجلة الاقلام ، العدد الخامس ، السنة ١٢ (بغداد : شباط ١٩٧٧ ص ٢٩ .
- (١٥٩) بريخت ، مرجع سابق ، ص ٩٢ .
- (١٦٠) المسرح الملحمي ، في علاقته بالعلم والفن والأخلاق ، مسرح تسليه أم مسرح تعليم ، مرجع سابق ، ص

(١٦١) يرى داركوسوفسكي أن الوعي المتزايد إما يعني أن الكوميديا ، ونقص الوعي انه يغني التراجيديا ، مثليا لمس في كتابات بريخت ، انظر المرأة والدينامو ، مرجع سابق ، ص ٥ وانظر المسرح في معتوق الطرق ، مرجع سابق ، ص ٤٨٤ .

(١٦٢) الشكل الاشتراكي للمسرح ، مرجع سابق ، ص ٦٩ .

(١٦٣) الرؤيا الإبداعية ، مرجع سابق ، ص ٣٠٤ ، يرى برياحية توشار ، رأيا مناقضا لبريخت ، حيث يرى ان بريخت يارس صغلا سالعا فيه ، صغلا مريسا ، وخطيرا ، غير مشروع ، عند المنسجج ، انظر : المنسجج وقلق البشر ، مرجع سابق ، ص ١٦٠ . ويرى الباحث ان لرأي توشار مبالغ فيه الى حد كبير ، فاذ كان بريخت يارس صغلا عند المنسجج ، فهو إما يارس هذا الضعط حرصا على المنسجج ، كي يظل دائما في حالة يقظة ، ولأن مسرح بريخت به جانب تعليمي ، وللتعليم لابد من اليقظة

(١٦٤) " المرأة والدينامو " ، مرجع سابق ، ص ٥ .

(١٦٥) " حواريه " شراء السحاس " المسكاف ، الليلة الثانية " ، مرجع سابق ، ص ١٥٧ .

(١٦٦) حود ديوي ، الفن حرة ، ترجمة ، د/ زكريا ابراهيم (القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٦٣) ص ٣٣٩ .

(١٦٧) " حوار عن بريخت في الشرق العربي " ، مرجع سابق ، ص ٥٥ .

(١٦٨) آفاق في المسرح العالمي ، مرجع سابق ، ص ٥٦ ، وأنظر : " بريخت والمسرح الواقعي المفلحمي " ، مرجع سابق ، ص ١١٢ .

(١٦٩) " قاع البريخت " ، مرجع سابق ، ص ٦٩ .

(١٧٠) " المسرح العربي الطليعي " ، مرجع سابق ، ص ٤٦ .

(١٧١) شارك المسرح الاخيرى الاكاسى ، كورت فيت سعد أردش ، في عام ١٩٦٨ ، في اخراج العرض المسرحى .

(١٧٢) " حوار مع الفريد فرج " ، مجلة المسرح والسنيما ، العدد ، ٥٠ (القاهرة : فبراير ١٩٦٨) ص ١٣ .

ويشارك الدكتور نبيل راغب وجهه نظر الفريد فرج ، في تأثرنا ببريخت ، حيث يقول :

ولاشك في أن الأدب الانساني كله يشكل كيانا عضويا متكاملًا ، يعتمد على عنصرى التأثير والتأثير ، بصرف

النظر عن اختلاف الثقافات والحضارات فرعم أن جذور الملحمية وكسر الإيهام موجوده في أدبنا العربى وجذورنا المسرحية الا ان ليس عيبا أن تأثر ببرغت الألمانى ● أنظر : (د/ نبيل راغب ، معالم الادب العالمى المعاصر (القاهرة : دار المعارف ، سلسلة أقرأ ، عدد ، ٤٣٤ ، ابريل ١٩٧٨) ص ١٥ .

(١٧٣) تمأارا بوتيسيفا ، ألف عام وعام على المسرح ، ترجمة ، توفيق المؤذن (بيروت : دار الفرابى ، ١٩٨١ ، ط ١) ص ٢٤٧ .

(١٧٤) يعرف الدكتور عبدالحمد يونس الحكواتى بنوع من الممثل الفرد يقوم بتقليد الاشخاص والاصوات ويتوصل بمحاكاة الحركة والإشارة أيضا ، ولم يكن ينقل أصوات الناس فحسب ، بل كل يقلد أصوات الحيوان ايضا ، وكان الشعب لا يلتصق عنده تمثيلا جادا وإنما يلتصق ما يثير الضحك ويشبع البهجه ، ولا تزال له نظائر في الفنون التمثيلية المحلية الى اليوم . انظر : الدكتور عبدالحمد يونس ، " الشاعر والريابه " ، مجلة المجله ، العدد الثامن والثلاثون ، السنة الرابعة ، فبراير ١٩٦٠ ، ص ٢٣ . وأنظر : مصطفى الفارس ، القنطرة هي الحياة (تونس : دار النشر التونسية ابريل ١٩٧٨ ط ١) ص ١٢ .

(١٧٥) على عقله عرسان ، سياسة في المسرح (دمشق : منشورات اتحاد الكتاب ، ١٩٧٨) ص ٨٢٧٤ .

(١٧٦) انظر : الكوميديا المرتجلة (القاهرة : دار الهلال ، العدد ٢١٢ ، ١٩٦٨) ص ٨ ، ٩ . ورأى عبدالكريم

رشيد ، " في التصور المستقل لتعريب المسرح العربى " ، مجلة اقلام ، السنة الخامسة عشر ، العدد العاشر

- (معداد: ١٩٨٠) ص ١٩ . بانظر: د/ عبدالحاميد يونس " المسرح والجمهور "، مجلة القوت، العدد السابع (القاهرة: ابريل ١٩٨٠) ص ٥٩
- (١٧٧) انظر: ألف عام وعام على المسرح العربي، مرجع سابق، ص ٣٢، ٣٥. وأنظر د/ احمد عثمان، "الحظية الثقافية للارامه المسرحية في مصر والبلاد العربية مجلة المسرح، العدد الخامس، السنة الأولى، اكتوبر ١٩٨١ ص ٢٤
- (١٧٨) سياسة في المسرح، مرجع سابق، ص ٢٧٤.
- (١٧٩) يتغير اسم الحكواتي على حسب البلد العربي (فنى الحزائز اسمه القوال) وفي مصر وسوريه (الحكواتي) وفي العراق (المحدث) وكان يطلق عليهم في عهد العباسين الساجه باسم الممثل الذي اوجد هذا النوع من الفن الشعبي . انظر. ألف عام وعام على المسرح العربي، مرجع سابق
- (١٨٠) " في التصور المستقبلي لتعريب المسرح العربي " مرجع سابق، ص ٢١.
- (١٨١) لمزيد من التفاصيل حول "ملاحق الشكل الملحمي في مسرح دول الخليج"، يمكن الرجوع الى . مجلة ابداع، العدد الخامس، السنة الرابعة، مايو ١٩٨٦ م . القاهرة، اخينة المصرية العامة للكتاب، ص ١٩ - ٢٥
- (١٨٢) أفاق في المسرح العالمي، مرجع سابق، ص ١٧١.
- (١٨٣) فاتن مصطفى احمد، "مسرح اخكواتي"، مجلة الاقلام، السنة ١٨، العدد ٣ (معداد: ١٩٨٣) ص ٨٨.
- (١٨٤) "مسرح الحكواتي، مرجع سابق، ص ٨٩
- (١٨٥) المرجع السابق، ص ٨٨
- (١٨٦) نبيل بدران، البعض يأكلونها والله، مكتوبه على الاله الكاته (القاهرة: ١٩٧٢) ص ١، ٢.
- (٢٨٧) البعض يأكلونها والله، مرجع سابق، ص ٣
- (١٨٨) المرجع السابق، ص ٤
- (١٨٩) المرجع السابق، ص ٤، ٥.
- (١٩٠) المسرحية، ص ١٤
- (١٩١) د. عبدالعزيز حمودة، المسرح السياسي، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧١) ص ٦٣.
- (١٩٢) البعض يأكلونها والله، مرجع سابق، ص ١٠
- (١٩٣) البعض يأكلونها والله، مرجع سابق، ص ١٩
- (١٩٤) المسرحية، ص ٢٣
- (١٩٥) المسرحية، ص ٢٣
- (١٩٦) المسرحية، ص ٢٨، ٢٩
- (١٩٧) محمد اديب السلاوى - مسرح عبدالكريم يرشيد ووالاحتفالية" مجلة الاقلام، السنة ١٨، العدد ٣، (بنفاد: آذار ١٩٨٣)، ص ٤٧
- (١٩٨) المسرحية، ص ٣٤
- (١٩٩) المسرحية، ص ٣
- (٢٠٠) المسرح السياسي، مرجع سابق ص ٦٦
- (٢٠١) البعض يأكلونها والله، مرجع سابق، ص ١٣
- (٢٠٢) المسرحية، ص ٤٤

- (٢٠٣) اليمض يأكلونا والعة، مرجع سابق، الفصل الثاني، ص ٢
- (٢٠٤) للمرجع السابق، ص ٣
- (٢٠٥) للمرجع السابق، ص ٣
- (٢٠٦) المسرح السياسي، مرجع سابق، ص ١٤
- (٢٠٧) المسرح الحديث، مرجع سابق، ص ٤١٩
- (٢٠٨) سعد الله ونوس، الملك هو الملك (بيروت : دارين رشد للطباعة والنشر ١٩٨٠، ٣١) ص ٥٨
- (٢٠٩) للمرجع السابق، ص ٦
- (٢١٠) سعد الله ونوس، «حول مسرحيتي الملك هو الملك ورحل ورحل»، الحياة المسرحية العدد ٤، ٥، دمشق : وزارة الثقافة والإرشاد القومي، (١٩٧٨) ص ١٨٤، ١٨٥
- (٢١١) الملك هو الملك، مرجع سابق، ص ١٤
- (٢١٢) للمرجع السابق، ص ٦٧
- (٢١٣) للمرجع السابق، ص ١٠٣
- (٢١٤) الملك هو الملك، ص ١٦
- (٢١٥) للمرجع السابق، ص ٩
- (٢١٦) الملك هو الملك، ص ٦٧
- (٢١٧) للمرجع السابق، ص ٦٥
- (٢١٨) للمرجع السابق، ص ١٢٣
- (٢١٩) للمرجع السابق، ص ١٢٤
- (٢٢٠) الملك هو الملك، ص ٦
- (٢٢١) للمرجع السابق، ص ١٣، ٧
- (٢٢٢) للمرجع السابق، ص ١٠
- (٢٢٣) للمرجع السابق، ص ١١
- (٢٢٤) للمرجع السابق، ص ١٢
- (٢٢٥) للمرجع السابق، ص ١٤
- (٢٢٦) السابق ص ٩٩
- (٢٢٧) المسرحية، ص ١٢٤، ١٢٥
- (٢٢٨) محمد الماغوط، ديوان محمد الماغوط (بيروت : دار العودة، ١٩٨١) ص ٥٠٧
- (٢٢٩) للمرجع السابق، ص ٥١٥
- (٢٣٠) د. عبدالمعز حمودة، المسرح الأمريكي (القاهرة: دار المعارف، كتاب رقم ٧٩، ١٩٧٧)، ص ٤٢.
- (٢٣١) ديوان محمد الماغوط، مرجع سابق، ص ٥٩٦
- (٢٣٢) د. سامية اسعد، «الدلالة المسرحية» مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الرابع (الكويت، يناير، فبراير، مارس سنة ١٩٨٠) ص ٦٨
- (٢٣٣) ديوان محمد الماغوط، مرجع سابق ص ٥٠٠، ٥٠٥، ٥٠٦.

- (٢٣٤) المرجع السابق، ص ٥٢٢.
- (٢٣٥) نفس المرجع السابق، ص ٥١٤، ٥١٥.
- (٢٣٦) المرجع السابق، ص ٥٢١، ٥٢٢.
- (٢٣٧) نفس المرجع السابق، ص ٥٣٣.
- (٢٣٨) المرجع السابق، ص ٥٨٧.
- (٢٣٩) نفس المرجع السابق، ص ٥٨٩.
- (٢٤٠) المرجع السابق، ص ٥٧٣.
- (٢٤١) المرجع السابق، ص ٥٩٤.
- (٢٤٢) نفس المرجع السابق، ص ٥٣٥.
- (٢٤٣) المرجع السابق، ص ٥٠٨.
- (٢٤٤) السابق، ص ٥١٨.
- (٢٤٥) ديوان محمد الماغوط، مرجع سابق، ص ٥١٢.
- (٢٤٦) السابق، ص ٥١٢.
- (٢٤٧) السابق، ص ٥٢٩.
- (٢٤٨) المرجع السابق، ص ٥٥٨، ٥٦٠.
- (٢٤٩) المرجع السابق، ص ٥٢٠.
- (٢٥٠) ديوان محمد الماغوط، مرجع سابق، ص ٥٨٦.
- (٢٥١) المسرح وقلق البشر، مرجع سابق، ص ١٥٥.
- (٢٥٢) ديوان محمد الماغوط، ص ٥٨٧.
- (٢٥٣) السابق، ص ٥٦٧.
- (٢٥٤) السابق، ص ٥١٩.
- (٢٥٥) المرجع السابق، ص ٥٦٨، ٥٦٩.
- (٢٥٦) المرجع السابق، ص ٥٥٧، ٥٥٩، ٥٦١.

المصادر والمراجع

- أولاً : المسرحيات :
- ١- برتولد بريخت ، القاعدة والاستثناء ، ترجمة د. عبد الغفار مكاوي . (القاهرة : مسرحيات عالمية ، العدد ٦ ، مايو ١٩٦٥).
 - ٢- برتولد بريخت ، مسرحية دائرة الطباشير القوقازية ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي ، (القاهرة : سلسلة روائع المسرح العالمي ، العدد ٣٠).
 - ٣- نبيل بدران ، مسرحية البعض يأكلونها والعة ، مكتوبة على الآلة الكاتبة (القاهرة : ١٩٧٢).
 - ٤- مسرحية «الملك هو الملك» سعد الله ونوس (بيروت : دار بين رشد للطباعة والنشر ، ط ٣ ، ١٩٨٠).
 - ٥- محمد الماغوط ، الآثار الكاملة (بيروت : دار العودة ، ط ٢ ، ١٩٨١).
- ثانياً : مراجع عربية :
- ١- سعد أردش ، المخرج في المسرح المعاصر (الكويت : سلسلة عالم المعرفة رقم ١٩ ، ١٩٧٩).
 - ٢- عثمان نوبة ، حيرة الأدب في عصر العلم (القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٩).
 - ٣- د. عبد النعم تليمة ، مقدمة في نظرية الأدب (القاهرة : دار الثقافة للطباعة والنشر ١٩٧٣ ، ط ١).
 - ٤- د. إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، (القاهرة : دار الشعب ١٩٧١).
 - ٥- مختار الصحاح ، (القاهرة : الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ١٩٦٢ ، ط ٩).
 - ٦- يوسف عبد المسيح ثروت ، معالم الدراما في العصر الحديث (صيدا : المكتبة العصرية ، بدون).
 - ٧- غالي شكري ، ماذا أضفوا إلى ضمير العصر (القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٧).
 - ٨- يوسف علاني ، التجربة المسرحية (بيروت : دار الفارابي ١٩٧٩ ، ط ١).
 - ٩- د. إبراهيم حمادة ، أفاق في المسرح العالمي (القاهرة : المركز العربي للبحث والنشر ، ط ١ ، ١٩٨١).
 - ١٠- د. علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي (الكويت : سلسلة عالم المعرفة ، يناير ١٩٨٠).
 - ١١- مصطفى الفارس ، الفنطرة هي الحياة (تونس : دار النشر التونسية (أبريل ١٩٧٨ ، ط ١).
 - ١٢- د. علي الراعي ، الكوميديا المرحلة (القاهرة : دار الهلال ، العدد ٢١٢ ، ١٩٦٨).
 - ١٣- د. نبيل راغب ، معالم الأدب العالمي المعاصر (القاهرة : دار المعارف سلسلة اقرأ ، العدد ٤٣٤ ، أبريل ١٩٧٨).
 - ١٤- علي عقلة عرسان ، سياسة في المسرح (دمشق : منشورات اتحاد الكتاب ١٩٧٨).
 - ١٥- د. عبد العزيز حمودة ، المسرح السياسي (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٧١).
 - ١٦- د. عبد العزيز حمودة ، المسرح الأمريكي (القاهرة : دار المعارف كتابك رقم ٧٩ ، ١٩٧٧).
- ثالثاً : مراجع مترجمة :
- ١- بيير أجبييه توشار ، المسرح وقلق البشر ، ترجمة د. سامية أحمد أسعد (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٧١).

- ٢- هـ. ف. جارتس ، الدراما الألمانية الحديثة ، ترجمة وجيه سمعان ، (القاهرة : مركز كتب الشرق الأوسط ، الألف كتاب رقم ٥٨٢ ، ١٩٦٦ ، ط ١).
- ٣- أريست فيشر ، الاشتراكية والقس ، ترجمة أسعد حليم (بيروت : دار القلم ١٩٧٣ ط ١).
- ٤- دوسرت بروتاير ، المسرح الثوري ، ترجمة عبد الحليم البشلاوي (القاهرة : اغنية المصرية العامة للتأليف والشر ، بدون).
- ٥- أريك بنتي ، المسرح الحديث ، ترجمة محمد عبد عزيز رفعت ، ١ د ، ٢ د ، (القاهرة الدار المصرية للتأليف والترجمة - بدون).
- ٦- رونالد جراي ، يريخت ، ترجمة نسيم محلي (القاهرة : اغنية المصرية العامة للكتاب ، ٢٩٧٢ ، ط ١).
- ٧- ماسيو كاستري ، نحو مسرح سياسي ، ترجمة الباحث
- ٨- جورج لوكاتش ، معنى الواقعية المعاصرة ، ترجمة د. أمين الميولي (القاهرة : دار المعارف ، بدون).
- ٩- أرسطوطاليس ، فن الشعر ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي (بيروت : دار الثقافة ، ١٩٧٣).
- ١٠- حول جاسنر ، المسرح في معتزق الطرق ، ترجمة سامي خشة (القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، مايو ١٩٦٧).
- ١١- أوديت أصلان ، فن المسرح ، ج ١ ، ترجمة د. سامية أسعد (القاهرة : الانجلو ، ١٩٧٠).
- ٢- تمارا بوتسيفا ، ألف عام وعام على المسرح ، ترجمة توفيق الؤن (بيروت : دار المعارف ، ١٩٨١ ، ط ١).
- ٣- جود ديوي ، الفن حرة ، ترجمة د. زكريا ابراهيم (القاهرة : دار النهضة العربية ١٩٦٣).
- ١٤- هاكل بلوك ، هيرمان سالجر ، الرؤيا الإبداعية ، ترجمة ، أسعد حليم (القاهرة : مكتبة هبة مصر ، سلسلة الألف كتاب ، رقم ٨٨٥ ، ١٩٦٦ ، ط ١).
- رابعا : المجلات :
- ١- مجلة المسرح ، العدد الثاني ، السنة الأولى ، (القاهرة : فبراير ١٩٦٤).
- ٢- مجلة المسرح ، العدد ٢٦ (القاهرة : فبراير ١٩٦٦).
- ٣- مجلة المسرح ، العدد ٢٠ (القاهرة : أغسطس ١٩٦٥).
- ٤- مجلة عالم الفكر ، المجلد العاشر ، العدد الأول (الكويت : وزارة الاعلام أبريل ، مايو يونيو ١٩٧٩).
- ٥- مجلة الحياة المسرحية ، العدد ٤ ، ٥ (دمشق : ١٩٧٨).
- ٦- مجلة المعرفة ، العدد ١١٧ (دمشق : نوفمبر ١٩٧١).
- ٧- مجلة المسرح ، العدد ٥٨ (القاهرة : ديسمبر ١٩٦٨).
- ٨- مجلة المسرح ، العدد ٣٥ (القاهرة : ١٩٦٦).
- ٩- مجلة فصول ، المجلد الثاني ، العدد الثالث (القاهرة : أبريل ، مايو ، يونيو ١٩٨٢).
- ١٠- مجلة المسرح ، العدد ٦٨ (القاهرة : ديسمبر ١٩٦٩).
- ١١- مجلة المسرح والسنيما ، السنة الثانية ، العدد السادس (بغداد : نيسان ٢٩٧٢).
- ١٢- مجلة المسرح ، العدد ٢٧ (القاهرة : مارس ١٩٦٦).
- ١٣- مجلة المسرح ، العدد ٧٤ (القاهرة : سبتمبر ١٩٧٠).

- ١٤- مجلة الأقلام ، العدد الخامس ، السنة الثانية عشر (بغداد ، شباط ١٩٧٧).
- ١٥- مجلة إبداع ، العدد الخامس السنة الرابعة ، مايو ١٩٨٦ (القاهرة : اخبة المصرية العامة للكتاب
- ١٦- مجلة المجلة ، العدد الخامس والثلاثون ، السنة الرابعة . (القاهرة : فبراير ١٩٦٠).
- ١٧- مجلة الأقلام ، السنة الخامسة عشر ، العدد العاشر (بغداد : ١٩٨٠).
- ١٨- مجلة الفنون ، العدد السابع (القاهرة : أبريل ١٩٨٠).
- ١٩- مجلة المسرح ، العدد الخامس ، السنة الأولى (القاهرة : أكتوبر ١٩٨١)
- ٢٠- مجلة المسرح والسينما ، العدد خمسون (القاهرة : فبراير ١٩٦٨).
- ٢١- مجلة المسرح ، العدد ٥٩ (القاهرة : فبراير ١٩٦٩).
- ٢٢- مجلة آفاق عربية ، العدد التاسع ، السنة الثانية (بغداد ، آيار ١٩٧٧).
- ٢٣- مجلة أطفال ، العدد ٨ ، السنة ٧٣ (أغسطس ١٩٦٥).
- ٢٤- مجلة الأقلام ، السنة ٢٨ ، العدد ٣ (بغداد : آذار ١٩٨٣).
- ٢٥- مجلة عالم الفكر ، المجلد العاشر ، العدد الرابع (الكويت : وزارة الاعلام : يناير ، فبراير ، مارس ١٩٨٠)
- حامسا ، المراجع الأجنبية :

1) CASTRI Massimo. PER UN TEATRO POLITICO, Piretor B recha Arnaud. (iu Einaudi Editore, S. P a torino, 1973.

2) Mary, Karl, ludwig Fenerbach and the of Clagical Geman Philosophy (Peking , Foreign Languoges Preg., 1976)

عبد القادر ربيعة و «التشويه من الداخل» في ضوء «العلاماتية البنوية»

د. عبد الكريم حسن

تقوم هذه الدراسة على الفرضية التي أشار إليها الناقد الفرنسي المعروف "رولان بارت" R Barthes في عام ١٩٨٨^(١)

وكان "ألجيردا غريباس" A Greimas " أحد أهم المنظرين لعلم الدلالة البنوي-Semantique structurale في هذا العصر هو الذي أسس هذه الفرضية في عام ١٩٦٤ وأدار عليها كل نظرية في علم العلامات "Semotique" ثم تمحورت حولها أعمال المدرسة التي سميت فيما بعد بمدرسة علم العلامات البارسية "L'ecole Semotique de Paris".

وتذهب هذه الفرضية إلى أن المقصود "Le recu"^(٢) جملة هائلة، وإن الجملة مقصوص صغير. ففي وسعنا - تبعاً لهذه الفرضية - أن نرى في المقصود كل الوظائف الكبرى التي نراها في الجملة: زوجين "deux Couples" وأربعة حدود "Termes" فأما الزوج الأول فهو «فاعل» و "Sujet" و «موضوع» "objet" يربط بينهما التقابل "Opposition" على مستوى الرغبة "desir" أو البحث "Queste". ففي كل قصة هناك كل من يرغب في شخص أو شيء، أو يبحث عنه. وأما الزوج الثاني فهو «مساند» "adjuvant" و «معارض» "opposant" ينويان على المستوى السردى عن الأحوال والصفات على المستوى النحوي، ويربط بينهما التقابل على مستوى الاختبارات "Les eprouves" لأن أحدهما يساند الفاعل في بحثه، والآخر يعارضه. وبذا فإن كلا منهما يحدد بدوره ألوان الخطر والتجدة في الحكاية. فمحور التضادات والتحالفات لا يتوقف عن اختراق محور المطاردة "La Pouruite" المزدوج القطبين. وهذه الحركة المزدوجة هي ما يجعل من السرد موضوعاً مفهوماً. فكل سلسلة من الكلمات إذا ما خضعت لهذه الحركة - بقوة الوظيفة الرمزية التي لا تعد هذه التقابلات إلا وجوهها البدائية - تتحول إلى حكاية.

ويمكن لهذه البنية التوليدية أن تبدو بسيطة كما يقول «بارت»، ولكنها لا بد أن تبدو كذلك - في رأيه - لكي تطوي بين دفتيها كل مقصوصات الدنيا. وما أن يتناول المرء تحولات هذه البنية، والطريقة التي تتمثل فيها السلاسل الأمثالية "Les Paradigmes" دون أي ضياع، حتى تضاع كونيّة الاشكال "Universallite des formes". وأصالة المضامين، وتواصلية العمل الأدبي، وكثمّة مؤلفه. على هذا النحو التبسيطي يعرض بارت فرضية «غريباس» التي نعرضها بدورنا على النحو التصوري التالي:



وهذه التصويرية "La Structure narrative" تمثل البنية السردية السطحية للمقصود. "La Structure narrative" Supperfi. وهي لا تختزل فرضية "غرياس" أو نظريته وحسب، وإنما تختزل - في رأينا - كافة الفرضيات والنظريات التي قامت على تحليل المقصود منذ "فلاديمير بروب" "V. Propp" وحتى الآن مروراً بـ "غرياس" و "كلود بريمون" "C. Bremond" و "رولان بارت" وآخرين^(٣). وسيكون من شأننا فيما يلي - وفي ضوء هذه التصويرية النموذجية - أن نقوم بدراسة أقصوصة "التشويه من الداخل" للكاتب السوري اللاذقي "عبدالقادر ربيعة". ومن أجل ذلك فإننا سنبادر إلى عرض الأقصوصة^(٤) كاملة بين يدي القارئ كي يتمكن من متابعة الدراسة والتحليل:

التشويه من الداخل

طل لفترة طويلة يذكر المرة الأخيرة التي رأى وجهها فيها . . . وقد بدل الرعب ملامحه الجميلة بملامح بشعة راجعة من زمن المسوخ الإنساني . . . كأن الوجه الحقيقي قد غاب من ألوف السنين . . . وما تبقى منه أشباح لا تلتهم . . . ونفخة متلاشية من صوتها يبددها الخيال المتهدم . . . كذلك لحظة دفعوه إلى السيارة السوداء . . . وكيف تشبث بيده المقيدة . . . وتحمل الخوف في وجهها بشاعة وتشوها .

- إلى أين أنت ذاهب يا حبيبي . . .

فقط شفثي بيلاهة

- لست أدري

وقبل أن يكمل أحرف الكلمة الأخيرة، مضت العربية السوداء في ظلمات أيام طويلة موحشة، فلبث هو مستلماً، إذ أدرك أنه واقع في لحظة العطالة^(٥) حيث توقفت حياته الإنسانية عن التقدم . . . سيما أنه ليس مارداً يقل الحديد . . . وليس عصفوراً يعبر السموات . . . ثم مضى زماناً طويلاً استغرق فيه يتمثل أحزانها التي تنفثها له رياح حمراء ساخنة . . . كذلك صورتها السوخية المتلاعبة . . . لكن مع الأيام المتكررة، تقادمت هاتيك الرؤى المشوشة . . . وتاه خياله عنها كثيراً . . . وذلك الحلم الذي يقلقها بثير مخاوفه . . . وسجس له بالموت والفناء فيما تتكاثر في دارهم أعشاش اليوم . . . والسحالي . . . وجماعات من الغجر واللصوص . . . وأحياناً تموت

لشخلق من جديد، ياسمينة بيضاء تهوّم في فناء الدار الخالية !!
... بعد سنين من التخيل ... وبعد للمة الرسائل الممزقة استطاع أن يكوّن صورة متكاملة
عن حياتها هناك ... وقد تكون قريبة من الواقع ... وفي بعض الرسائل كان يستجلى الحقيقة
بكاملها. ففي إحداها قرأ الكلمات التالية:
حبيبي ... أنا مؤمنة بكل أفكارك ... نعم إننا نحن الفقراء كالبعوض نموت بسرعة ...
وأحياناً نتحدث لنا أشياء غريبة ومضحكة. بالألمس رمى صبي القران الخبز في وجهي ثم يصرخ
مشتمراً وهو يقول:

- أنت تافهة ... ! لأنك لاتعرفين شيئاً عن فن اللذة ... ثم إنى أرفض أن أقبلك.
... آه يا حبيبي ... أين أنت، أتخيلك أحياناً في مكان بارد رطب مظلم من أعماق
الأرض ... وأحياناً في الصحارى تشويك الشمس ... إنك لاتحدثني عن الألم حتى
لاتزيد من أحزاني ... وأنا أعرف أن الرجال الأشداء ... يتألمون ... أو يكون ... ثم
يسقطون مهما كانوا أشداء ... أما عن الحلم ... فإنه ينجلي لي أكثر في كل مرة يمرض لي
فيها.

... للمم مرق الرسالة وطواها بقلمسية وأخفاها في صدره العريض ... الفارغ ...
حملت في النور الذي يشع من النافذة الوحيدة ... كأنه ومضة أفلتت من سديم، عديمة
اللون ... وهي مجرد بقعة صغيرة لا تتسع للحلم ... فانهت تحت دثاره وقد غاب في عدم
كثير وهو يردد: "أنا لست مارداً ... ولست عصفوراً".
... بعد زمن طويل أفلح في الإقلاع عن عادة احصاء الأيام ... وانسلخ عن الارتباط
بالتقاويم إذ أدرك بوضوح أنه واقع في نقطة العطالة من الزمن كما أن هنالك جداراً عالياً يفصل
بينه وبين الحياة ... لذا فقد أكثر التثبث بذاكرته ... المتهدمة، عله يستطيع إعادة دورة
حياته السالفة ... فحاول أن يسترجع مقاطع موسيقية وشعرية من محفوظاته ... كذلك وجه
زوجه الجميل ... وحكايا الأمهات ... وتهاليلهن ورؤى عن الطبيعة الساحرة في آناء الليل
والنهار. وحتى بعض الحكم الصغيرة التي حفظها عن العجائز. وقد تأمل في معنى المسألة
الإنسانية وبحث في أمر نسييتها بعمق ومع ذلك فإنه يشعر بوضوح أن وعيه الإنساني ينساب
من بين أصابعه خلسة ... فاضطر أن يجلد نفسه ببعض الاستظهار والغناء ... وقراءة رسائل
زوجه بهويس ... فيها يجهد نفسه ليقنع الآخرين أنه ليس بمنحونا، إذ كان الاهتمام بالجنون يرتبصه
كوحش آخر يريد أن يتفحص عليه.

وفي رسالة أخرى استطاع أن يقرأ الجزء الأعظم الباقي منها:
... حبيبي إن الإنسان حين يجتضر يجد في نفسه رغبة عارمة للحديث ... أنا الآن أتقبل
المسألة بكاملها ... وأحلم بحياة أخرى غير التي نعيش، إنني بائسة ... أشعر بنفسي كأنبوب
ممر فيه أجزان العالم كلها أو أني لا أصلح للوجود على الأقل ... نظراً للتعارض الجذري بيني
وبين العالم. وإليك تفاصيل هذه الحادثة.

لقد طلب إلي صاحب "البوتيك" الذي يجاورنا أن أسلم له نفسي مقابل فستان أنيق مستورد من "أوروبا" وأخبرني أن الفستان ثمين جداً . وهو من الحرير الهندى الخالص . . . لكنه اشترط عدة شروط فطلب أولاً أن أزيل التعاسية عن ملاعحي الجميلة . . . وأن أتسم بعمق . . . وأن تكون العلاقة بيننا مقابل ما يقدمه لي من هدايا وألبسة وأدوات للزينة . . . وقد رفضت عرضه طبعاً . . . وبعد أسابيع من التهرم والاحتقار والإعراض عن رؤيتي . . . عاد باكياً . . . وتحدث بلهجة شعرية حزينة . . . ثم أخبرني أنه مستهائم في وجهي الذي يشبه وجه ملك . . . وحدثني طويلاً عن عذاباته الأسطورية . وتألّت من أجله لأنى أعرف أن دموع الرجال اليمّة وقاسية . . . فعرضت عليه قبلة من خدي بلا مقابل فرفض بإباء . . . وقال إنه يصّر على التعامل معي بمناطق العصر . . . مؤكداً لي أن لكل شيء مقابل مادياً!! . . . وبعد أيام عاد إلي وحدثني هازناً واتهمني بأنى من بقايا العصور الأخلاقية القديمة . وسحب إعجابه مني دفعة واحدة .

أما عن الحلم الذي أحدثك عنه . . . فإنه يعرض لي كل يوم أثناء تطواني عند شاطيء البحر ليلاً؛ أي أن الحلم قد دخل مرحلة خطيرة وهي أنه أصبح يجري أمامي في اللحظة لا في المنام . وإلى اللقاء يا حبيبي سأخبرك بكل شيء في حينه . . . أرجو أن تصلك رسائلي بأمانة ولكل حيي .

تقادت النهارات المتعاقبة . . . مالت إلى الهرم . . . وطال مكوث الشمس في السماء . . . والرياح تلوثت بهباء أحر ساخن . . . واشتدت حرارة الحديد . . . وقست الصخور أكثر . . . نزت شقوق كفيه دماً أصفر فاسداً ، يحرق إهابه المثلهب فقرّر أخيراً أن يسقط على الأرض تاركاً وراءه كل شيء أفلت من يده . . . وأقلع نهائياً عن التفكير بالشعر والموسيقا . . . حتى عن رسائل زوجته أو عن وجهها الجميل . . . لكنه يذكر أنها جميلة على نحو ما . . . كذلك كانت الموسيقا رائعة . . . والشعر . . . بطريقة ما . . . أغمض عينيه حزناً على إنسانيته . وغاب دون أحلام وحدث له أشياء كثيرة . . . في غيبوبته . . . وركلته الأقدام ونُقل على حماله .

وبعد أشهر عاد له شيء من الوعي لكنه أثر التوقف عند رسائل زوجته وعند الحلم الغريب بالذات . . . وتشاء منه كثيراً . . . ارتعدت فرائصه خوفاً حينها حاول أن يفسر معانيه . . . هل هو نبوءة ما . . . أم أنه هذيان . . . ما معنى العربة السوداء الآتية من الأزمنة الغابرة . . . فيها عموزان ميطان متعاقبان . . . بكامل لباسها الرسمي . . . والعربة السوداء . . . يقودها حوزي ساكن . . . بدون ملامح . . . يُستّر جياذها نهدهو!!

في أحد الأيام أحس بانعدام المكان حوله . . . وأصبح العالم والأشياء تتحول إلى شفافية كأنها توشك أن تتلاشى ، ففكر أن يسجل آخر ما يعتريه من أحاسيس . . . إذ إن النسيان يمتد إلى عقله وإلى عواطفه . . . وقد يجتاحها كشهادة تؤكد أنه كان يمتلك ذاكرة . . . وكان يمتلك اسماً وقلباً .

حبيبتى سمراء . . . أو بيضاء . . . لوتها السحر . . . ظللها الغمام . . . أنفاسها أنسام من

إرم ذات العماد . يهف شعرها فيرهمني . . ما نظرت إليها إلا لأمتدح جمالها . . .

آخر رسالة أقيت فوق جثته تقول فيها :

إنه مشهدٌ فظيعٌ با حبيبي . العربة واضحةٌ تماماً . . . إن العجوزين ميتان تماماً . . .
لكنهما متعانقان . . . الحوزي حي . . . لكنه بدون ملامح . . . الأحصنة تسير بهدوء . . .
العربة السوداء . . . وهي نوعٌ من عربات دفن الموتى . . . وأنا لا بد لي من أن أرتقي تحت
عجلاتها . . . لست أدري لماذا . إلى اللقاء .

جاء بعد ذلك شخصٌ بوجهٍ جهيم . . . ورمى إليه بفردةٍ من حذائها وقرطها وديوس رأسها
الفضي وقصاصة ورقٍ كتب عليها بضع كلمات غامضة .

هذه هي الأقصوصة التي لا تنتظر منا إلا التحليل والتفكيك . ونحن لن نحلل هذه
الأقصوصة تحليلًا موضوعيًا (أو موضوعاتياً) (Thématique) على الرغم مما يشف عنها من
موضوعات : تفري هذا النوع من التحليل كالحب والموت والزمن . . . ولن نحللها تحليلًا نفسيًا
على الرغم مما يبيمن فيها من جنس ورغبة وحلم : وهليان : وجنون . . . ولن نحللها تحليلًا
ماركسيًا مهما أبدت من قهر : طبقي : ، وفكر : يساري مدحور : وصراع من أجل الحياة . . .
ولن نحللها تحليلًا وجوديًا وإن كان البطل فيها يصارع قدره بمفرده ، ويمتزج خياله البدني
بالتسلط الجائم على صدره . . . فالأقصوصة جاهزة لاستقبال كل أنواع هذا التحليل . إنها تربة
خصبة وميدان مفتوح لأي نظر تقدي ، وإنا سنخصصها بنوع آخر من أنواع التحليل المنهجية هو
التحليل في ضوء " علم العلامات " . ونحن لا نأخذ بهذا المنهج لأنه الأكثر رواجًا في النصف
الثاني من هذا القرن ، وإنما لأنه ذروة ما توصل إليه الفكر الإنساني من دقة في المصطلح ،
وامتلاك للآلة المفهومية القادرة على توظيفه واستثماره . هذا إلى أن " علم العلامات " قد أبدى
تجاهًا هائلًا في ميدان تحليل المقصوص ، وتراكم وراءه في هذه العقود الأخيرة تراث " هائل " من
الدرس والتحليل . وربما كان من المفيد أن نذكر نبذة العلامة اللساني " دوسوسير "

F. De Saussure الذي استشرّف منذ بداية هذا القرن ولادة علم جديد يشتمل على اللسانيات

Linguistique : وجميع نظم العلامات الأخرى . وقد أطلق " دوسوسير " على هذا العلم اسم " علم
العلامة " : " Semiotique " ، وإنما يميز بين " Semiotique " و " Semiotique " بترجمة الأولى إلى " علم العلامة " .
والثاني إلى " علم العلامات " . فعلى الرغم مما يجمع بينهما إنما يتميزان من بعضهما - بخلاف لما
يظنه الكثيرون - من أن الأول يركز جهوده على علم اللغة والمجتمع بينما يتعدى الثاني ذلك ليرتاد
التصوير والنحت والرسم وجميع نظم الدلالة الأخرى . وإذا كان " علم العلامات " قد بدأ في
فترة أولى وكأنه مجرد اسم آخر " علم العلامة " ، فإنه مالبث أن انفصل عنه ونافسه ثم تغلب
عليه في سبعينات هذا القرن على وجه الخصوص . فتحت هذين المصطلحين الخطيرين
ومصطلح البنيوية تسدج أهم الأعمال المعرفية في هذا القرن . فالبنويون من أشال " ليفي
ستروس " في ميدان الأنثروبولوجيا ، الإيتولوزجيا ، و " لويس ألتوسير " L. Althusser في

الماركسية البنوية، و " جاك لاكان " g. Lacan . في ميدان التحليل النفسي، و " رولان بارت " في ميدان النقد الأدبي، و " ميشيل فوكو M Foucault في تاريخ المفاهيم الفلسفية و " اغريباس " في ميداني علم الدلالة البنوي S emantique Structurale . وعلم العلامات . . . كل هؤلاء تندرج أعياهم وأسماهم تحت هذه المظلات الثلاث . وإذا كنا ننسى فأننا لن ننسى جهود الألسنيين الكبار من أمثال " هيلمسليف " Hjelmslev و " جاكوبسون " Jakobson و " مارتينه " A. Martinet و " والألسنيين البنويين الأمريكيين من أمثال " بلومفيلد " Bloomfield وتلامذته . وإذا كانت البنوية قد أفادت من " علم العلامات " فإنها أفادته بآ أمدهت به من آلة مصطلحية دقيقة وتقابلات دالة . هكذا يأتي توظيفنا لـ " علم العلامات " في هذه الدراسة توظيفا علاماتيا بنويا يسعى إلى اكتشاف البنية الدلالية العميقة للأقصوصة، والعلاقات التي تنسجها عناصرها . فدراستنا ليست تطبيقا آليا للمنهج المذكور ولكنها استيعاب لآفاقه وإستلهام لروحه . وهذا يعني أننا - وعلى غرار " بارت " - سنعمد إلى تجنب التعقيد والغوص في الفروقات الدقيقة التي ترسمها " العلاماتية " في أغلب الأحيان بين حدود المصطلح الواحد . وأول ما نستفيد من البنوية هو تحويل المقصود من سلسلة تأليفية " Syntagmatique " إلى سلاسل أمثالية " Paradigmatique " ، من بناء أفقي خطي إلى أبنية عمودية تقابلية . فمثل هذا التحويل هو القادر - في رأينا - على كشف البنية العميقة للمقصود . وهنا تجدر الإشارة إلى ملاحظتين : - فأما الأولى فهي أن تحويل الأقصوصة من سلسلة تأليفية إلى أمثالية قد لا يكفي تماما لكشف البنية العميقة مما يستدعي متابعة العمل وتحويل الأمثالي الذي بنيناه إلى تألفي جديد . . . وهكذا فإن الانتقال من التألفي إلى الأمثالي، ومن الأمثالي الجديد إلى تألفي جديد هو خصوصية من خصوصيات العبقرية البنوية . فمن أراد أن يعقل، والا فليقت في كهفه المظلم العميق . - وأما الثانية فهي أن التنقل بين التألفي والأمثالي، بين التزامني " synchronique " والتزميني " diachronique " لا يجمد زمنية الأقصوصة، ولا يقضي على تاريخيتها، وإنما يضع هذه الزمنية في موضع غير خطي . إنه يحافظ على جريان الأحداث وتدفقها، ولكنه ينقله من مستوى السطور إلى الحقول . نستمع إلى هذا الدفاع الصارم الذي يقدمه " كلود ليفي ستروس " عن العلاقة بين البنوية والتاريخ : " فبعيدا إذن عن أن يكون ادخال المناهج البنوية في تقليد نقدي يستلهم التاريخانية مشكلة بحد ذاته، ان وجود مثل هذا التقليد التاريخي هو الذي يستطيع بمفرده أن يكون أساسا للمشاريع البنوية " (٥) . هذه هي المعطيات النظرية التي نشيد في ضوئها تحليلنا لـ " التشويه من الداخل " . فإذا عدنا إلى التصويرية النموذجية السابقة كان لنا أن نبدأ من محور البحث أو الرغبة :

فاعل — بحث / رغبة — موضوع

وإنما نبدأ بمحور البحث لأنه لا يمكن تحديد الفاعل الا من خلال تحديد الأفعال التي يقوم بها، أو يخضع لها . وهذا هو ما يشكل صيرورة الأقصوصة أو حدثها . فالصيرورة تتحدد

باتجاهين : مايفعله الفاعل ، أعني الفعل ، وما يخضع له ، أعني الحالة . وسوف نحاول الآن أن نرسم هذين الاتجاهين في حقلين عموديين متجاورين ، كما سنحاول تقديم هذه الخطوات بشكل موجز قدر المستطاع :



- | | |
|--|--|
| <p>... رأي وجهها . . .</p> <p>... سمع نغمة متلاشية من صوتها . . .</p> <p>... رأي الخوف في وجهها بشاعة وتشويعا . . .</p> <p>... مط شفتيه ببلاهة (أجاب) (١) . . .</p> <p>... (أجاب) لست أدري . . .</p> <p>... أدرك أنه</p> <p>... ظل لفترة طويلة يذكر :</p> <p>... المرة الأخيرة التي رأى وجهها فيها . . .</p> <p>... النغمة المتلاشية . . .</p> <p>... لحظة دفعوه إلى السيارة السوداء . . .</p> <p>... وكيف تشبث بيده المقيدة . . .</p> <p>... وتحلى الخوف في وجهها بشاعة و . . .</p> <p>... ومط شفتيه ببلاهة . . .</p> <p>... وكيف (أجاب) : لست أدري . . .</p> <p>... وكيف مضت العربة السوداء في ظلمات أيام طويلة موحشة . . .</p> <p>... وكيف لبث هو مستسلما . . .</p> <p>... وأدرك أنه واقع في لحظة العطالة .</p> | <p>... رأي وجهها . . .</p> <p>... سمع نغمة متلاشية من صوتها . . .</p> <p>... رأي الخوف في وجهها بشاعة وتشويعا . . .</p> <p>... مط شفتيه ببلاهة (أجاب) (١) . . .</p> <p>... (أجاب) لست أدري . . .</p> <p>... أدرك أنه</p> <p>... ظل لفترة طويلة يذكر :</p> <p>... المرة الأخيرة التي رأى وجهها فيها . . .</p> <p>... النغمة المتلاشية . . .</p> <p>... لحظة دفعوه إلى السيارة السوداء . . .</p> <p>... وكيف تشبث بيده المقيدة . . .</p> <p>... وتحلى الخوف في وجهها بشاعة و . . .</p> <p>... ومط شفتيه ببلاهة . . .</p> <p>... وكيف (أجاب) : لست أدري . . .</p> <p>... وكيف مضت العربة السوداء في ظلمات أيام طويلة موحشة . . .</p> <p>... وكيف لبث هو مستسلما . . .</p> <p>... وأدرك أنه واقع في لحظة العطالة .</p> |
|--|--|

الفعل Laction

Suber الخضوع للفعل

"Ager" القيام بالفعل

الحلم الذي يقلقها يثير مخاوفه ويهيج له
بالموت والفناء . .

- مضى زمن طويل استغرق فيه يتمثل :

. أحزانها التي تنفثها له رياح حمراء ساخنة

. صورتها المسوخية للتداعية . .

- تقادمت الرؤى المشوشة وتاه خياله عنها

كثيرا . . .

- (يتذكر) الحلم (عن طريق تداعي

الخواطر) . .

- تخيل . .

- ملم الرسائل الممزقة . . .

- استطاع أن يكون صورة متكاملة عن

حياتها هناك . .

في بعض الرسائل كان يستجلي الحقيقة

بأكملها . .

- قرأ الرسالة الأولى . . .

- للملم مزق الرسالة . . .

- طواها بقلمصية . . .

- أخفاها . . .

- هملق في النور . .

- انهد . . .

- غاب في عدم كتيب . .

- ردد : أنا لست ماردا ولست عصفورا . . .

- أفلح في الاقلاع عن عادة احصاء

الأيام . . .

- انسلخ عن الارتباط بالتقاويم . . .

- أدرك بوضوح أنه واقع في نقطة العطالة

من الزمن .

الفعل Lactum

التخضع للفعل Suber

القيام بالفعل "Agir"

- كما أن هناك جدارا عاليا يفصل بينه وبين الحياة ..

أكثر التثبيت بذاكرته المتهدمة عليه يستطيع

اعادة دورة حياته السالفة . . .

- حاول أن يسترجع :

. مقاطع موسيقية وشعرية من

محفوظاته . .

. وجه زوجه الجميل . .

. حكايا الأمهات . .

. تنهاليلهن . .

. رؤى عن الطبيعة الساحرة . .

. بعض الحكم الصغيرة التي حفظها عن

العجائز . .

- تأمل في معنى المأساة الانسانية . .

- بحث في أمر نسيته . .

- شعر بوضوح أن

- اضطر أن يجلد نفسه :

. بالاستظهار . .

. والغناء

. وقراءة رسائل زوجه جهوس

- يجهد نفسه ليقنع الآخرين أنه ليس

بمجنونا . .

- وعيه الانساني ينساب من بين أصابعه خلسة . .

- كان الانتهام بالجنون يترصده كوحش آخر . .

.. استطاع أن يقرأ . . .

- طال مكوث الشمس في السماء

- تلوت الرياح هباء أحر ساخن . . .

- اشتدت حرارة الحلق . . .

الفعل Laction

Subst الخضوع للفعل

"Agn" القيام بالفعل

- قست الصخور أكثر . . .
- نزت شقوق كفيه دما أصفر فاسدا يحرق
إهابه الملتهب . . .

- أفلت من يديه

الشعر
والموسيقا
وحتى رسائل زوجته
أو وجهها الجميل

- حدثت له أشياء كثيرة في غيبوبته . .
- ركلته الأقدام . .
- نقل على حمالة . .
- بعد أشهر عاد له شيء من الوعي . .

- ارتعدت فرائصه خوفا . . .

- قرر أخيرا أن يسقط على الأرض . . .
- تاركا وراءه كل شيء
- أفلح نهائيا عن التفكير:

في الشعر
والموسيقا
وحتى عن رسائل زوجته
أو عن وجهها الجميل
لكنه يذكر:

أنها جميلة على نحو ما . . .
كذلك كانت الموسيقا رائعة . . .
والشعر (كان رائعا) . .
- أغمض عينيه حزنا على إنسانيته . .
- غاب دون أحلام . .

- أثر التوقف :
عند رسائل زوجته . .
وعند الحلم الغريب بالذات . .
تشاءم منه كثيرا . .

الفعل Laction

التخضوع للفعل Subir

القيام بالفعل "Agir"

- حينما حاول أن يفسر معانيه ..

- في أحد الأيام أحس بانعدام المكان ...

- فكر أن يسجل آخر ما يعتريه من أحاسيس.

- يمتد النسيان الى عقله وعواطفه ...

- قد يحتاج الى شهادة تؤكد أنه كان يمتلك اسما وقلبا ...

- آخر رسالة ألقيت فوق جثته ...

- جاء شخص بوجه جهم رمى اليه بعردة
من حذائها وقرطها ودبوس رأسها الفضي
وقصاصة ورق كتب عليها بضغ كلمات
غامضة ...

والآن ، كيف نقرأ هذا الجدول ؟

سيلاحظ القارئ أن الجدول إعادة بناء للأقصوصة على نحو جديد . فالأقصوصة سداة ولحمة . فأما السداة فهي محور الرغبة المحدود بقطبيه ، الفاعل والرغبة . وأما اللحمة فهي النسيج الذي يحرك خيوطه المساندون والمعارضون . وهكذا يتجه الفاعل نحو رغبته وهو محفوف بأفعال المساندة والمعارضة بما يقربه تارة من رغبته ، ويبعده تارة عنها في فضاء من الصراع المحموم . فهو صراع يتحدد عنفا ولينا ، شدة وإرخاء تبعاً لهاتين القوتين ، قوة الدفع في الفعل المساند ، وقوة الجذب في الفعل المعارض وصولاً الى النتيجة النهائية .

ومن الجدير بالالتفات أن نذكر هنا - ومن ضوء هذا الجدول - بما أتينا عليه في استهلالنا النظري عندما تحدثنا عن البنية الزمنية واللازمية للمنهج الذي نستخدمه .

- فالجدول - من جهة : - بنية لازمنية لأنه يضع الأقصوصة في حقلين منفصلين مستقلين يساعدنا الأول منهما على معرفة المساندين ، والثاني على معرفة المعارضين . ويساعدنا كلاهما معا على بناء جميع الجداول اللاحقة بدءاً من صفات البطل الفاعل وانتهاء بالبنية السطحية السردية للأقصوصة .

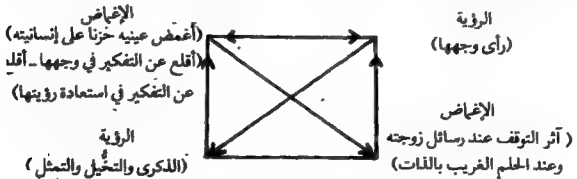
- وإذا كانت قراءة كل حقل على حدة تقدم البعد اللازمى للأقصوصة ، فإن قراءتها معا تقدم البعد الزمنى .

واحترام البعد الزمنى هنا يعنى أن نقرأ الحقلين معا من اليمين الى اليسار ، ومن الأعلى الى الأسفل . فالقراءة على هذه الشاكلة إعادة قراءة للأقصوصة في تتابعها الزمنى الخيطى . وهذا ما يفسر السبب الكامن وراء هذه الطريقة في توزيع المنصوصات بين الحقلين . فكل منصوص يحتل سطرأ مستقلاً . وأما نقطة البدء فيمثلها أول منصوص في الأقصوصة وهو « رأى وجهها » الذى يتسنى الى الحقل الأول . فاذا انتقلنا الى المنصوص الثانى وكان تابعا للحقل نفسه وضعناه تحت سابقه تماما . وإذا كان تابعا للحقل الثانى وضعناه في الحقل الثانى لا على سوية المنصوص الأول وإنما تحت سطر حرصا منا على احترام التقدم الزمنى للأقصوصة . وعندما نجد منصوصين على سوية واحدة في الحقلين ، فهذا يعنى أن التسابع الزمنى يجرى في لحظة واحدة بين المنصوصين ، ولكن أولهما يندرج في حقل القيام بالفعل ، والثانى يندرج في حقل الخضوع للفعل .

وهكذا سيكون في وسع القارئ بمفرده أن يستوعب بناء هذا الجدول في بعديه التزمى والتزامنى ، وأن يقرأ الأقصوصة انطلاقا من الجدول وحسب .
الفعل التدشينى في هذه الأقصوصة هو فعل الرؤية . فالبطل « يذكر » أنه « رأى » مما يعنى أنه رأى أولا ، ثم كانت الذكرى .

والرؤية فعل « تدرجى » هابط ، اذا انه كلما تقدم البطل في الذكرى تراجعت قدرته على الرؤية . ان زمن الرؤية يتحرك في اتجاه معاكس : لزمن السرد . فالرؤية فعل « يتجه نحو الماضى لا نحو المستقبل » .

هكذا نرى البطل في البداية وهو يرى ، ثم ما تلبث هذه الرؤية أن تتحول الى ذكرى رؤية ، فتمثل وتخيل واسترجاع لصورة المرئى ، الزوجة . . . حتى اذا ما اجتاز العناء في داخله شوطاً بعيداً من الظلم والقهر والإحساس بالفجعة والعدم ، أقلع حتى عن التفكير في رؤيتها ، وأغمض عينيه حزناً على إنسانيته . ان تقلعه في السجن يتضمن تقادم ماضيه ، وحين تحقق الذكرى في استعادة صور الماضى يطوى البطل جفنيه . وهذا ما نستطيع أن نقدمه في المربع العلاماتى التالى :



هلى قراءة هذا المربع :

يرى البطل وجه زوجته ، ثم تتعد الرؤية شيئا فشيئا حتى تتحول الى ذكرى رؤية : وتحيل رؤية وتمثل رؤية . ثم ينتهى الأمر بالبطل الى الاقلاع عن التفكير فى استعادة رؤيتها واذ يشده وجهها الجميل مرة أخرى نراه وقد أثر التوقف عند رسائلها وحلمها الغريب عما يتضمن إيثاره رؤيتها بشكل غير منصوص عنه ، وتحتجب الرؤية فى النهاية بشكل كامل حين يأتى الموت ليسترقها ، ويضع الرائي والمرتى فى عرق واحد (٧) .

ان التدهور فى فاعلية البطل يضع الأقصوصة فى مستوى التراجيديا . فـ « أوديب » وبطل « التشويه من الداخل » يقتربان حتى يتعانقا : كلاهما تنبىء بداياته بنهاياته . وكلاهما يرى ويتوغل فى الرؤية حتى ينعدم الزمان من حوله والمكان ، ولا يرى الا نفسه فى مواجهة نفسه . الأول يفقأ عينيه ، والثانى يغمض عينيه . وكلاهما فقد نفسه عندما وجد نفسه ، وكلاهما رأى حتى العمى .

ولكن ، وقبل أن نتوغل نحن فى التحليل ، فلتتوقف قليلا عند صفات البطل . ولإستخراج هذه الصفات فإنه يترتب علينا أن نضع المنصوصات « Les enonmces » الدالة بعضها نازاء بعض لافتين الى أن الجدول التالي اعتصار للجدول السابق . فصفات البطل منتزعة من حقل الفعل .

صفات البطل

- ١ - يذكر أنه فارق امرأة .
- ٢ - ويذكر أنهم دفعوه الى السيارة السوداء .
- ٣ - وأن يده كانت مقيدة .
- ٤ - وأنه مط شفتيه ببلاهة : لست أدرى .
- ٥ - وأن زوجته مؤمنة بكل أفكاره .
- ٦ - وأنها قالت : نحن الفقراء كالبومض نموت بسرعة .
- ٧ - وأن صدره هريض فارغ .
- ٨ - وأنه حلق فى النور الذى يشع من النافذة الوحيدة .
- ٩ - وأن وجه زوجته جميل .
- ١٠ - وأن حرارة الحديد اشتدت وقست الصخور أكثر .

وأول ما يتبين لنا أن البطل يساري « متزوج » موقوف . فأما أنه يسارى فهذا ما يفيدته التقاء المنصوصين الخامس والسادس . ففى هذين المنصوصين تعلن الزوجة انتباهها وانتباه زوجها الى

طبقة الفقراء ، كما تعلن إيمانها بأفكاره مما يعنى أنه يناضل من أجل هذه الأفكار التى تتصل بقضية الفقراء . وأما أنه متزوج فهذا ما يصرح به المنصوص ما قبل الأخير .

وأما أنه موقوف فهذا ما نستفيدة من المنصوصين الثانى والثالث ، حتى اذا ما وصلنا الى المنصوص الثامن كان لنا أن نحدد مكان التوقيف بأنه وزنانه منفردة في سجن موحش .

والبطل ليس سجيناً كجميع المساجين ، وإنما هو سجين « محكوم » بالأشغال الشاقة . أفلا ترى كيف تشتد حرارة الحديد ، وتقسو الصخور ثم تنزف شقوق كفيه دماً أصفر فاسداً ؟ . وأما أنه يطم شفتيه ببلاهة . ويملك صدرأ عريضاً فارغاً ، فهذا يعنى أنه مفرغ من العواطف والأفكار .

بطل « يسارى » متزوج « سجين » محكوم بالأشغال الشاقة مفرغ من العواطف والأفكار . فمن يسأله ؟ ومن يعارضه فيما يبحث عنه ، أو يرغب فيه ؟ (٨) . هذا ما سنباشره في الحال وفقاً للتسلسل السردى الذى يخضع له كل من هؤلاء وأولئك في الأفضوة (٩) .

- المساندون -

جـ - وأول مساند للفاعل هو الذكرى . وربما كان من المفيد أن نلاحظ هنا أن الفعل « يذكر » هو الفعل التام الأول الذى يستهل الكاتب به أقصوصته . ولكن هذا المساند يسفر عن أكثر من وجه ، فلتلمس وجوهه عبر وضع منصوصاته في حقل أمثل يميز بين السمات الإيجابية والسلبية ، ويمتزم التسلسل الزمنى للمقصود . فالفاعل أو البطل ظل يذكر :

وقد بدل الرعب	المرآة الأخيرة التى رأى وجهها فيها . . .
بملايح إشعة راجعة من زمن المسوخ الإنسانى . . .	ملاحظه الجميلة
قد غاب من ألوف السنين ، وما تبقى منه أشتات لاتلتئم . .	كان الوجه الحقيقى
متلاشية من صوتها بددها الخيال المبهدم . . .	- ونغمة
- كذلك لحظة دفعوه الى السيارة السوداء . . .	
المقيدة . . .	وكيف تشبث بيده
- وتحلى الخوف في وجهها بشاعة وتشويها .	
- فمط شفتيه ببلاهة : لست أدري . . .	
- مضت العربية السوداء في ظلمات أيام طويلة موحشة .	
- فلبث هو مستسلماً .	
- أدرك أنه واقع في لحظة العطالة حيث توقفت	
حياته الانسانية عن التقدم . . . سيما أنه ليس	
ماردا يفلى الحديد . . . وليس عصفوراً يعبر السموات	

ان ما يبدو هنا في دور « الذكرى » هو أنها مساند متضاوت . فهي تتراوح بين السلبية و الإيجابية . وهي واد بدأت إيجابية الا أنها مرعان ما تتحول الى فعل سلبى . وهذا يعنى في أبسط ما يعنيه أن الذكرى حاولت أن تنهض لمساندة البطل ولكنها ناءت به وتحولت الى عبء : على قلبه .

جـ- وأما المساند الثانى فهو « التمثل » الذى تصف منصوباته على النحو التالى :

فلقد مضى زمن « طويل » على البطل استغرق فيه يتمثل			
- أحزانها التى تنفنها له رياح حمراء ساخنة ... - كذلك صورتها المسوخية المتداعية ...	- لكن مع الأيام المتكررة تقادمت هاتيك الرؤى المشوشة ...	- وتاه خياله عنها كثيرا ...	- ... (و) بعد سنين من التخيل وبعد الملحة الرسائل الممزقة استطاع أن يكون صورة متكاملة عن حياتها هناك ...

ولقد بنينا الجدول على هذا النحو لكى نميز فعل « التمثل » والتحويلات التى طرأت على موضوعه .

ففى الحقل الأول يتمثل البطل أحزان زوجته وصورتها بشكل مباشر . وفى الحقل الثانى تقادمت الرؤى المشوشة لهذا التمثل . ثم إذ نصل الى الحقل الثالث نرى البطل وقد تاه خياله عن الرؤى التى تمثلها . وفى الحقل الرابع يبدو التخيل مرادفا للتمثل . ولعلنا نلاحظ هنا أن التخيل لا يقوم ببناء الحقل الرابع بمفرده ، وإنما تشاركه في بنائه رسائل الزوجة الممزقة .

وأهم ما في الأمر أن المساند يتدرج في الانحدار والاختفاق . فلئن كان - في مرحلة : أولى قد استطاع أن يساعد البطل على تمثيل موضوع بحثه ولو بصورة مشوشة ، ان تقادم الأيام قد شوش هذه الرؤى في مرحلة ثانية ، ثم تاه خياله عنها كثيرا في مرحلة ثالثة . وما ان بلغ الحقل الرابع حتى نتبين انعطافا حادا في مسيرة التمثل - التخيل الذى يفلح في انتقاذ الصورة المشوشة المتقادمة . الا أنه لا بد من الإشارة هنا الى أن التمثل لم يكن بقادر على اضمفاء هذا اللون الجديد لولا أن مساندا آخر شد من أزره ، وهو الرسائل . فلئن ماذا يضيف هذا المساند الجديد .

جـ- نستطيع أن نميز في الأقصوصة أربع رسائل . وقد اخترنا كإطار لها جدولا من أربعة حقول يفرد كل منها برسالة . وسيكون من المفيد أن نضع المنصوصات المتشابهة بازاء بعضها مما سيوفر امكانية قراءتها في تطورها ، وتميز الجديد منها - في كل رسالة - بالقياس الى سابقتها

<p>(آخر رسالة القيثت فوق جنته)</p>	<p>(رسائل غير مضموص عنها ولانها يشار اليها)</p>	<p>(رسالة قرأ الجزء الأعظم السابق منها)</p> <p>- حشبي ... - ان الانسان حين يجتبر يجد في نفسه رغبة عارمة للحديث ... - أنا الآن اتجمل الماساة بكاملها ... وأحلم بحياة أخرى غير التي نعيش ... أرى بأقسة ... إليك تفاصيل هذه الحادثة : - عرض صاحب البيوتك عليها الجنس مقابل فستان ابيض شريطة أن تزول التعاسة عن مملحتها الجميلة وتبتسم بعمق ... - رفضت عرضة طيبا ... - بعد أسابيع من التبرم والاحتقار والإعراض عن رزيتها عاد باكيا عرضت عليه قبة من خدماتها</p>	<p>(رسالة لحلم البطل مرفوعة)</p> <p>- حشبي ... - أنا مؤمنة بكل أفكارك ... - نحن الفقراء كالبعوض نموت بسرة ... - أحيانا تحدث لنا أشياء غريبة ومضحكة - بالأسى رضى صهي القرآن الجدير في رزقي ثم يمتق مشمترا وهو يقول : أنت تافهة ... لأنك لا تعرفين شيئا عن فن اللذة ... ثم إني أرفض ان أقبلك .</p>
------------------------------------	---	---	--

<p>العرية انه مشهد فطوح يا حبيبي . العرية واضحة قداما . . . ان المحزونين ميتان تماما . . . لكنهما متناقضان ... الخوفني حي . . . لكنه بدون ملاحح . . . الأحصنة تسير يهدوء ... العرية السوداء . . . وهي تخرج من حركات دفن الموتى ... وأنا لا بد لي من أن أرقى تحت عجسلايتها . . . لست أدري لماذا . . . لك اللذة . . .</p>	<p>آثر التوقف عند اعلم الغريب بالذات . . . وتشاهد منه كثيرا . . . ارتعدت فراخه غورا جيتا حاول ان يفسر معانيه . . . هل هو نبوءة ما . . . أم انه هذيان . . . ماموني العربة السوداء الآتية من الأرينة العابرة . . . فيها هجوزان ميطان متناقضان . . . بكامل لباسها الرسومي . . . والعربة سوداء ... يقودوها حصونكي . . . يستلمون مسلاح . . . يسير جياذها يهدوء !</p>	<p>بلا مقابل فرفض بياها اتبعها بآنها من بقايا المصور الاعلامية القديمة . . . وسمي إعجابه منها دفعة واحدة .</p>	<p>... اتجولك أحيانا في مكان بارد مظلم من أهراق الأرض أنا أصرف أن الرجال الأتساء يتألمون . . . أو يكتون . . . ثم يستقلون منها كانوا القماء أما عن اعلم . . . فإنه يتجلى لي أكثر في كل مرة يمرض لي فيها .</p>
---	---	--	--

كيف نقرأ الجدل السابق ؟

سنحاول ذلك على عدة مستويات أفقية وعمودية متداخلة . كما سنحاول تعقب ما يمكن أن تفرزه هذه الرسائل ، أو تتحول عنها من مساندين أو معارضين . فالرسائل مساند «قوي» للبطل وهي تكتسب قوتها من أنها سمحت بإعادة بناء حياة الزوجة «هناك» ، أعني أنها أتاحت له فرصة الوصول إلى موضوع بحثه بشكل ما . وهذا ما يفترض أنها تشد من أزره ، وتبعث فيه روح المقاومة والصمود .

* - وهذه هي حالة الرسالة الأولى . فهي مفعمة بصمود الزوجة وتماسكها إنها «مؤمنة» بكل أفكار زوجها دونما استثناء . ولكن هذا الايمان ما يلبث ان يتراجع - في الرسالة الثانية - حين تفصح الزوجة عن رغبتها العارمة في الكلام . فلقد وصلت إلى مرحلة أشبه ما تكون بالاشتقاق ، وتعبت من المقاومة ، فوجدت نفسها مدفوعة إلى الكلام بلا تحفظ أو حساب .

* - وإذا تعود إلى الرسالة الأولى نسمع الزوجة تقول : «نحن الفقراء كالبعوض نموت بسرعة» . وهذا يعني في أبسط ما يعنيه ان الزوجة تنطلق من هموم الفقراء ومعاناتهم ، فخطابها جزء من خطابهم الطبقي المشحون . وأما أن تقول في الرسالة الثانية إنها «تقبل المأساة» فهذا يعني تحولاً في وجهة الخطاب . لقد كان الخطاب تعبيراً عن توحيد الفرد مع الطبقة ، فأصبح تعبيراً عن حالة فردية صرف . وهذا ما تعبر عنه الرسالة الثانية بأكثر من شكل . فالزوجة - تارة - تحلم بحياة أخرى ، وتارة تظهر (كأنبوب نمر فيه أحزان العالم كله . . .) ويبقى أن نلاحظ هنا أن هذا الحزن الكوني لا يقابله في الرسالة الأولى أي شعور بالحزن . فلقد كانت الزوجة ماتزال قوية صامدة متفائلة ، ثم ما لبثت أن نالت المعاناة منها والانهاك .

* - وإذا كانت الزوجة تروي لزوجها ما حصل لها مع صبي الفران على انه «شيء غريب مضحك» ، فإنها تروي له - في الرسالة الثانية ما حصل لها مع صاحب البوتيك بهذه الصيغة : «اليك تفاصيل هذه الحادثة» . فلقد كانت الطريقة في التعبير ماتزال تحمل نوعاً من المشاعر الزوجية ، إلا أنها أصبحت مباشرة تنصف بالفجاجة . لقد كانت الطريقة في التعبير متحفظة تضع في الحسبان وجود الزوج في السجن ، فأصبحت عذمية تروي الاحداث بلا ضابط ولا قيد . ألا ترى كيف تجهر الرسالة الثانية بالعرض الذي قدمه صاحب البوتيك : جنس مقابل أجر ، في حين يخفي العرض الذي قدمه صبي الفران تماماً في الرسالة الأولى ؟

ثم ألا ترى إلى أي حد يبدو تراجعها وهي تتعاطف مع صاحب البوتيك ، وتعرض عليه قبلة من خدها؟ لقد كانت الزوجة في مرحلة أولى - قادرة على التحكم بكتابتها ، وفرض رقابة على رسائلها ، مفعمة بالاحساس بمسئوليتها تجاه زوجها السجن ، ثم وصلت إلى الحد الذي لم تعد فيه قادرة على صون المشاعر الزوجية .

* - هكذا يقتصر التعاطف مع الزوج على الرسالة الأولى ، في حين يجتنب تماماً في جميع الرسائل اللاحقة هذا إلا ان تعاطفها الدافئ معه يبدو مشوباً باحساسها بسقوطه مهما ابدى من المقاومة والصمود .

• وهنا يندس الحلم في الرسائل . والحلم عنصر متدرج الفعلية فهو شبه حيادي في الرسالة الأولى ولكنه - في الرسالة الثانية - يدخل مرحلة خطيرة «لأنه» أصبح يجري أمام الزوجة في القطة لا في المنام لقد كان الحلم بلا مضمون ، فأصبح ذا مضمون خطير.

• وفي الرسالة الثالثة تحتجب كل المضامين والافكار، وتنفرد الصفحة تمامًا للحلم الغريب ، فالحلم يكسح كل الحقائق الأخرى ويطمسها : «عربة سوداء آتية» من الأزمنة الغابرة . . . فيها عجوزان ميطان متعانقان . . . بكامل لباسها . - والعربة سوداء . . . يقودها حوزي ساكن . . . بدون ملامح . . . يسير جيادها يهدوء !!

والحلم هنا تعبير سلبي عن رغبة الزوجة في ان تعيش مع زوجها حتى يكبرا معا ، ويشيخا معا . وهو حلم أية زوجة بطبيعة الحال ، غير ان واقع الزوجة هنا انها عاشت بعيدة عن زوجها

، فلم يعد حلمها بالعيش الى جانبه ، لأن واقعا أعلى يفرقهما ، وإنما أصبح حلمها حلما باللقاء معه في الموت . هكذا يأتي حلمها بالموت معه تعبيراً عن ياسها من العيش الى جانبه .

• وتصل الرسالة الأخيرة بعد أن يكون البطل قد مات . ولكن موته لا يضع حداً للمأساة . فالرسالة التي القيت على جسده تحمل نبوءة بموت الزوجة على لسانها . والرسالة تقتصر على الحلم الذي وصل الى اعلى مراحل نموه . فلقد كان مجرد عنصر مقلق في الرسالة الأولى ثم أصبح وحشاً مفترساً في الرسالة الأخيرة . والرسالة كلها حلم . فهي - من جهة - تطور مضمون الحلم في الرسالة السابقة .

وهي - من جهة أخرى - «مشهد» يذكرنا بالرسالة الثانية التي كان الحلم فيها يجري في القطة لا في المنام . هكذا يجيء التطور الأخير للحلم استشرافاً - للنعاق الذي يضم الزوجين في عربة سوداء من عربات دفن الموتى . ويتضح هنا ان العجوزين اللذين كانا في الرسالة الثالثة مجرد صورة للزوجة والبطل نراهما يقتربان ويقتربان حتى يتطابقا حين يموت البطل وتعلق الزوجة عن حتمية ارتباطها تحت عجلات العربة السوداء - فما كان يترأى للزوجة أنه مجرد حلم تحول الآن الى حقيقة واقعة . ولئن كان الحلم تعبيراً سلبياً عن قدرة الزوجة على الصمود ، فانه يحمل حتى في سلبه - هذا البعد الايجابي المرير ، وهو أنه يتولى عناق الحبيين في عالم ما بعد الحياة .

• ونختتم حديثنا بالقول : إن الرسائل مساند إيجابي في البداية ، يتحول الى معارض . ولعل السمة التي تميز هذا المساند أنه فتات مساند . فهو مجرد فرق في الرسائل الأولى ، وهو مقصود «منقوص» فيها بعد . ثم تأتي الرسالة الثالثة ولا ذكر لنصها على الإطلاق . حتى اذا ماوصلنا الى الرسالة الرابعة وجدناها ملقاة على جثة البطل .

لقد كانت الرسائل معينا مخلصا البطل ، ولكنها ما لبثت ان تحولت الى ما يشبه حصان طروادة الذي تسلل الحلم المعارض من خلاله الى عالم البطل .

ولما كان الحلم الذي تفرزه الرسائل حلماً معارضاً . فإننا نجد أنفسنا مضطرين لقطع سلسلة المساندين . ودراسة هذا الحلم المعارض .

وإذا كنا نؤكد هنا على دراسة الوجه المعارض للحلم فلأن للحلم وجهاً آخر هو الوجه المساند الذي سندرسه في حينه . ويكفي ان نشير في هذا السياق الى ان الحلم المعارض هو الحلم المنس في رسائل الزوجة .

جب- والصورة النموذجية لتقديمه- فيا نرى- هي عرضه في جدول تصنف منصوصاته في حقلين . فأما الأول فيكشف لنا كيف تعيش الزوجة حلمها المقلق الغريب ، وأما الثاني فيكشف انعكاسات الحلم على البطل .

(١) هي (الزوجة)	هو (الزوج)
- وذلك الحلم الذي يقلقها - أما عن الحلم . . . فانه يتجلى لي أكثر في كل مرة يعرض لي فيها . - ٢ -	يشير مخاوفه . . . - ويهيج له بالمت والفناء فيما تتكاثر في دارهم أعشاش اليوم . . . والسحالي . . . وجماعات من الفجر واللصوص . . . وأحياناً تموت لتخلق من جديد ياسمينة ببيضاء تهوم في فناء الدار الخالية ١١١
- أما عن الحلم الذي أحدثك عنه . . . فانه يعرض لي كل يوم أثناء تطوافي عند شاطيء البحر ليلاً، أي أن الحلم قد دخل مرحلة خطيرة وهي أنه أصبح يجري أسامي في البقطة لا في المنام - ٣ -	- أثر التوقف عند رسائل زوجته ، وعند الحلم الغريب بالذات . . . وتشاءم منه كثيراً . . . ارتعدت فرائصه خوفاً حينما حاول أن يفسر معانيه . . . هل هو نبوءة ما . . . أم أنه هليان . . . - ما معني العربة السوداء الآتية من الأزمنة الغابرة . . . فيها عجوزان ميثان متعاقبان . . . بكامل لباسهما الرسمي . . . والعربة سوداء . . . يقودها حوفي ساكن . . . بدون ملامح . . . يسير جيادها بهدوء ١١١
الرسالة هنا لا يرد نصها ولكن محتواها معروض على لسان الزوج - ٤ -	
- انه مشهد فظيح ياحبيبي . العربة واضحة تماماً . . . ان العجوزين ميثان تماماً . . . لكنهما متعاقبان . . . الحوفي حي . . . لكنه بدون ملامح . . . الأحصنة تسير بهدوء . . . العربة السوداء وهي نوع من عربات دفن الموتى . . . وأنا لا بد لي أن أرغمي تحت عجلاتها لست أدري لماذا . للى اللقاء .	

ومن الجليّ تماماً أن السلية هي العلامة التي تسم الحلم في الجانبين . فالحلم يقلق الزوجة ، ويثير مخاوف الزوج ، ثم يحبس له بالوت والفتاء ، وفي خضم ذلك تحاول " ياسمينه " أن تقوم . ولكنها أمل " ميت " في المهد . فهي لا تزهر ولا تتأبل ، إنما تهرم مجرد تهويم ، أعني أنها تهرز رأسها من التعاس . وهي لا تفعل ذلك الا في فناء دار خالية . ثم ألا ترى كيف تعجز هذه الياسمينية عن النهوض أو شبه النهوض أكثر من مرة واحدة على امتداد الأقصوصة ؟ وهي ما ان تنهض حتى يفرسها ويفترس أصحابها الموت .

ومن المفيد أن نتوقف ملياً عند مضمون الحلم في الرسالتين الأخويتين . ففي كليهما عجوزان ميتان . وفي كليهما عجوزان متعاقبان . ولكن الموت " تام " في الرسالة الرابعة بينما هو غير موصوف بلذك في الرسالة الثالثة . وفي الرسالة الرابعة يجيء خبر " العربة " مرقفاً بينما هو في الرسالة الثالثة نكرة .

وأما ظهور العجوزين الميتين بكامل لباسهما الرسمي ، فإنه يستدعي بعض التمهّل والأناة .

فاللباس الرسمي ، والجلاد السائرة بهدوء . . . كل ذلك يشكل وصفاً لموكب رسمي ، ومناسبة رسمية . ويمكن تحديد المناسبة الرسمية مبدئياً بإحدى وجهتين ، فإما أن تكون مناسبة خاصة بالأفراح ، وإما أن تكون مناسبة خاصة بالأتراح . فلتفحص هاتين الوجهتين في ضوء السياق الذي تقدمه الأقصوصة .

والسياق حلم " لا بد لفهم مضمونه من عزل عناصره ، وتفكيك منصوباته " .
فالذا وضعنا العناصر التالية بعضها الى جانب بعض " عجوزان - ميتان - لباس رسمي - عربة دفن الموتى " وجدنا أنفسنا أمام صورة الجنائزة .

ولتذكر هنا أن طقوس الدفن عند المسيحيين تقضي بدفن الميت في لباسه الرسمي . ولكن الميتين هنا متعاقبان . وهذا ما يضعنا أمام صورة العاشقين الكبار في تاريخ الأدب العالمي من أمثال " روميو وجوليت " . فالموت هنا يوحد بين الحبيبين اللذين لم تسمح لها الحياة باللقاء . فالذا وضعنا عنصر العناق الى جانب العناصر السابقة وجدنا أنفسنا أمام زفة عاشقين في الموت . أو لنقل بصيغة أخرى اننا أمام عرس جنائزي .

ويدخل عنصر الشيخوخة ليقدم دلالة جديدة وهي أن العجوزين اجتازا الحياة كلها وهما يتظران لحظة اللقاء أو زفة اللقاء التي ما كانت لتجيء الا على ظهر إحدى عربات الموت . وهكذا يتحول الحلم إلى نبوءة تستشرف المستقبل : وتقول ان العمر ماض ، وإن ما نتخشاها الزوجة هو أن يمضي بها العمر من غير أن تعيش حبها لزوجها وحب زوجها لها ، وأنه لا وسيلة لاتصال الحبيبين إلا الموت .

ولئن كانت العربة سوداء في كلتا الرسالتين ، فلنأنا في الرسالة الرابعة عربة من عربات دفن الموتى .

فأما سوادها فلأنها تحمل الموت . وأما مجيئها من الأزمنة الغائبة فلأنها تحمل وحشة الموت .
ويبقى أن نلاحظ أنه في حين تصف الرسالة الثالثة الحوذى بالسكون ، فإن الرسالة الرابعة
تصفه بالحياة . فالموت هنا قد اكتمل ، والحوذى الذي كان ما يزال في مرحلة الانتظار قد نشط
الآن حيث أصبح الموت حقيقة " نهائية مكتملة " .

وتأتي نبوءة الزوجة في ارتئاتها الحتمي تحت عجالات العربة تعبيراً عن حلمها بموت
مشترك . لقد عجزت الزوجة عن العيش المشترك مع زوجها ، فجاء حلمها تعويضاً لها عن
حياتها المنفردة .

هذا هو حلم الزوجة (١) وانعكاساته على زوجها - وهو كما نرى حلم يثقل عليها معاً ،
ويجعل من حياتها عيشاً منعصماً يترز على أرض رحوة .
فماذا عن حلم البطل ؟

جـ- إنه حلم " يحاول أن يعمل لصالح البطل مما يضعه في موضوع المساندين . ولكنه ما
يلبث أن يفتنق في مهده مما يسمه بعلامة السلب .

هذا هو مسار الحلم . فهو غير قادر على موازنة صاحبه مما يعني أن صاحبه عاجز " عن
الحلم " . وفي وسعنا أن نميز الحلم في موقعين :

• الأول ويرد على النحو التالي :

" حملق في النور الذي يشع من النافذة الوحيدة . . . كأنه ومضة أفلتت من سديم ،
عديمة اللون . . . وهي مجرد بقعة صغيرة لا تتسع للحلم . . . فانهد تحت دثاره وقد غاب في
عدم كتيب وهو يردد " أنا لست مارداً . . . ولست عصفوراً " .

والحلم هنا يحاول أن يدخل من النافذة الوحيدة في السجن ، ولكن النافذة بقعة صغيرة
لا تتسع للحلم . لقد حاول الحلم أن يعضد البطل ويحترق جدار السجن ، ولكن البطل ملقى
في زنزانه أضيق من أن تفصح بقعة للحلم .

وعندما يردد البطل : " أنا لست مارداً . . . " فهو يشير إلى القيود الحديدية التي تكبله .
وعندما يضيف : " ولست عصفوراً " فهو يشير إلى السجن العميق الذي ألقي فيه . وفي
الحالتين فإن في وسعنا تحديد محتوى الحلم بوضده . فالحديد والسجن هنا يتقابلان مع " الحياة
الانسانية " التي توقفت عن التقدم هناك عندما " مضت به العربة السوداء في ظلمات أيام
طويلة موحشة " . فالحلم الذي يحاول اختراق نافذة الزنزانه هو حلم " بحياة إنسانية طواها
الزمن البعيد " .

* - وأما الموقع الثاني فيأتي على هذا النحو:

" قرر أخيراً أن يسقط على الأرض تاركاً وراءه كل شيء أفلت من يده . . . وأقلع نهائياً عن التفكير بالشعر والموسيقى . . . حتى عن رسائل زوجته أو عن وجهها الجميل . . . لكنه يذكر أنها جميلة على نحو ما . . . كذلك كانت الموسيقى رائعة . . . والشعر . . . بطريقة ما . . . أغمض عينيهِ حزناً على إنسانيته . وغاب دون أحلام . . . "

لقد قرر البطل أن يسقط متخلياً عما أفلت من يده . لقد أقلع عن التفكير بالشعر والموسيقى ووجه زوجته الجميل . ولكنه - وعلى الرغم من قراره - ما زال يذكر أن زوجته جميلة " على نحو ما ، وأن الموسيقى رائعة ، والشعر بطريقة ما ، وعندما يغمض عينيهِ حزناً على إنسانيته فهذا يعني أنه يغمضهما حزناً على الشعر والموسيقى ووجه الزوجة الجميل . وهذا هو ما يشكل محتوى حياته الإنسانية الماضية التي عجز الحلم عن استحضارها . فالحلم جميل " ولكنه غير قادر على أن يكون موضوع حلم . هكذا يحذف البطل عنه ، ويعود إلى الذاكرة .

جـ - ولنتلاحظ في البدء أن الذاكرة شيء ، والذكرى شيء آخر فكلاهما مساند يحتفظ بفرديته واستقلاليته ونحن لا ننظر إليهما على أنهما مختلفان لغة أو معنى ، وإنما على أنهما يدخلان إلى الحلبة منفصلين ، فكل منهما يؤدي دوره بشكل مستقل عن الآخر .

وللذاكرة ظهور واحد في الأصوصة يأتي على النحو التالي :

أكثر التثبيت بذاكرته . . . المتهدمة ، علَّبه يستطيع إعادة دورة حياته السالفة . . . فحاول أن يسترجع مقاطع موسيقية وشعرية من محفوظاته . . . كذلك وجه زوجته الجميل . . . وحكايا الأمهات . . . وتباليلهن ورؤى عن الطبيعة الساحرة في آناء الليل والنهار . وحتى بعض الحكم الصغيرة التي حفظها عن العجائز .

فالتثبيت بالذاكرة يتصب هنا جداراً يعين البطل على الصعود في وجه جدار السجن . أو قل ان الذاكرة متكأ البطل في محاولته لإعادة دورة حياته السالفة . وأهم ما في الأمر أن هذا المساند مجهول المصير . فنحن لا نعرف ما إذا كانت الذاكرة قد أفلحت أو أخفقت في أداء مهمتها . وكل ما نعرفه أن البطل يتثبيت بها وحسب هذا لى أنها ذاكرة " متهدمة " في أساسها .

جـ - فأما التأمل - وخلافاً للذاكرة - فإنه مساند آيل " إلى الإخفاق " . نتنظر في صورة البطل :

" وقد تأمل في معنى المأساة الإنسانية وبحث في أمر نسيتهما بعمق ومع ذلك فإنه يشعر بوضوح أن وعيه الإنساني يتساب بين أصابعه خلسة . . . "

لقد استند البطل الى التأمل في محاولة لاختراق جذار السجن والعودة الى حياته الانسانية ، ولكن مسانده انتهت الى الاتياع في صورة الوعي الذي ينسرق من بين أصابع البطل . فالتأمل الذي كان يفترض فيه أن يعمق وعي البطل ، وأن يملئه بزاد يقضي فيه روح الصمود والأمل ، نراه يقضي بالبطل الى خسارة وعيه ، أو الجزء الأكبر من وعيه . فليعد البطل مرة أخرى الى وجهه من وجوه الذكري .

جـ- وهذا هو وجه التذكر . والتذكر ليس مجرد استدعاء للماضي كما هو الأمر في الذكرى ، واتما هو اصرار على الماضي واعتصار لصوره :

" فاضطر أن يجلد نفسه ببعض الاستظهار والغناء . . . وقراءة رسائل زوجه بهوس . . . فيها يجهد نفسه ليقنع الآخرين أنه ليس مجنوناً ، اذ كان الانهماج بالجنون يترصه كوحش آخر يريد أن يتغض عليه " .

والتذكر هنا لا يظهر مباشرة ، وإنما نستخرجه من طريقة التعبير : " فاضطر أن يجلد نفسه بالاستظهار " . وهذا يعني أن التذكر عملية " صعبة " مؤلمة ، بل قل إنها نوع من التعذيب الذاتي الذي يمارسه البطل على نفسه .

والمرير في الأمر أن هذه " المازوشية " هي السيل الذي يسمح له بالتمسك بإنسانيته ، لأنها تأكيد لسلامة عقله ، ودفع لتهمة الجنون .

جـ- فإذا انتقلنا الى " التفكير " كفعل مساند للبطل ، ووضعنا منصوباته في الاطار التالي :

- أغمض عينيه	- لكنه يذكر :	- أقلم نهائيا عن التفكير :
حزنا على إنسانيته	. أنها جميلة على نحو ما	. بالشعر
	. كذلك كانت الموسيقى رائعة	. والموسيقا
	. والشعر بطريقة ما	. وحتى عن رسائل زوجه
		. وعن وجهها الجميل

وجدنا أن الذكرى هنا اسم آخر للتفكير . ألا ترى أن إبدال أحدهما بالآخر ميسور لأن كليهما يحمل معنى الآخر ؟ . هذا هو ما حدا بنا الى وضع هذه المنصوبات في جدول ييسر على القارئ فهم عملية الإبدال .

ولكنه في حين يحقق التفكير منذ البداية في أن يكون فعلاً مسانداً للبطل ، نراه تحت اسم آخر هو الذكرى لا يعترف بإخفاقه . ثم ما يليث الاخفاق أن يفرض نفسه - رغم ومضة الذكرى في صورة العينين المغمضتين .

جـ- ويأتي المساند الأخير للبطل وهو فعل التسجيل :

— فكر في أن يسجل آخر ما يعترية من عواطف وأحاسيس . .	— اذ إن النسيان يمتد الى عقله والى عواطفه . .
— وقد يحتاجها كشهادة تؤكد أنه كان يمتلك ذاكرة . . .	— حبيتي سمراء . . . أو بيضاء . . . لؤثها السحر . . ظللها الغمام . . . أنفاسها أنسام من إرم ذات العماد . . .

والسجل هنا مساند لمساند . فالبطل يستدعيه ليعزز به فعل الذكرى . لقد امتد النسيان الى قلبه وعواطفه مما يهدد الذكرى ويدفع بالبطل الى التسجيل .
وعندما يلجأ البطل الى هذا الفعل فلكي يؤكد إنسانيته . فامتلاكه لاسم وقلب ، لعقل وعاطفة ، يميزه كإنسان عن سائر المخلوقات . وتأتي النتيجة الطبيعية لكل ذاك في طغيان النسيان ، واجتياح الذهور والهديان . واللافت هنا أن البطل قد وصل الى المرحلة التي أخشى فيها عاجزا حتى عن تذكر لون زوجته . فلقد انتقلت زوجته - حبيبته من عالم الشخصيات الى عالم المجردات مما يجيش لاستقبالها كرمز في عالم الموت .

هذا هو عالم المساندين . فلو أردنا أن نلقي نظرة أخيرة على فعاليتهم وصيروتهم كان لنا أن نقول :

ان السمة التي تحتاج هؤلاء هي السلبية . والسلبية قد تظهر منذ البداية كما هو شأن «الحلم» و«التفكير» و«التسجيل» . وقد تلتقى مع السمة الايجابية ، لكنها تؤولان معا الى السلبية كما هي حال الذكرى . وحتى لو كانت السمة الايجابية هي ما يدمغ المساند في بداية فعله ، فإن هذه السمة تخفق في فرض نفسها ، وهذه هي حال «الرسائل» و«التأمل» . وإذا استطاع أحد المساندين أن ينتهي بصورة إيجابية - كما هو الأمر في حال «التمثل» - فإنه لا يستطيع ذلك إلا بفضل مساند آخر . وهنا أيضا فإنه لا بد من الالتفات الى أن مساند المساند ينتهي الى الإخفاق .

وفي بعض الحالات يتمتع النص عن الجهر بالتبعية التي يفرضها الفعل المساند، مما يوهنا بإمكانية نجاحه . ولكتنا - حتى هنا - وهذا هو شأن التذكر والذاكرة - نستطيع أن نتلمس النهاية منذ البداية .

وفي كل هذا وذلك، فإن مساندي البطل يتهون إلى العجز والاختفاق . ونستطيع في هذا الصدد أن نقول : إن العالم المساند للبطل عالم "ملغوم" من داخله، مما يهيئ لسقوطه في أي لحظة . ولكن الكاتب - وهنا تكمن إحدى خصوصيات كتابته - لا يسمح لهذا العالم بالسقوط دفعة واحدة، وإنما هو يستغديه حتى آخر حلقة فيه مما يمهد مرة أخرى للمقاربة المدهشة بين الأقصوة والتراجيديا .

هذا عن فاعلية المساندين . فأما عن صيرورة المساندة فإننا نلاحظ تباينا مطرداً بين عالمن، عالم الحياة الإنسانية التي تضم الزوجة والشعر والموسيقا، وعالم السجن الذي يتلع البطل .

إن نظرة متعمقة إلى عالم المساندين تكشف أن الذاكرة هي أول أفق في هذا العالم البعيد . فالبطل يذكر أولاً ثم يتمثل في مرحلة أخرى ويعلم في مرحلة ثالثة . وهذا يعني أن هناك تدريجاً عفوياً في الانتقال من عالم الواقع إلى عالم اللاواقع . إن البطل يتعد بالتدريج عن حياته الإنسانية حتى تتحول هذه الحياة إلى حلم حياة وحسب . ولأنك في أن فعل الزمن والقهر والأشغال الشاقة . . . قد أبعد البطل عن حياته الإنسانية، وتركه عاجزاً عن تذكرها أو استحضارها، فتحوّل إلى مجرد حلم جميل بعيد .

وإذ يحاول البطل التثبيت بذكرته - في محاولة جديدة لاستحضار ماضيه - نراه وهو يدخل في حلقة جديدة من حلقات التباعد المطرد بين الحاضر والماضي، بين الحياة الإنسانية الحاضرة والحياة الإنسانية السالفة . فالذكرى تحولت إلى تثبيت بالذاكرة . ويقدم الانتقال من التثبيت بالذاكرة إلى التأمل دورة جديدة من دورات التباعد المطرد بين الماضي والحاضر . ولكن مقاومة التباعد هنا تأخذ شكلاً أعنف مما كان عليه في الدورة السابقة .

وأما الدورة الثالثة والأخيرة فلها تبدأ بالتذكر مرة أخرى، لتمر بالإقلاع عن التفكير، ثم تنتهي بقرار التسجيل .

ونلاحظ هنا أن عنف المقاومة قد بلغ حده الأقصى إذ أصبح التذكر نوعاً من التعذيب الذاتي الذي يفرض بصاحبه إلى اليأس القاطع فالذهول والهلوان . وقد يسأل سائل : أين هي الرسائل من هذه الدورات ؟

إن عالم الحياة الإنسانية كما يتمثله البطل هو عالم يمكن تقليصه إلى الزوجة . فالزوجة عالم يحسد عند البطل حتى الشعر والموسيقا . والزوجة عالم "مزدوج" وجهه الأول هو الصورة المثالية التي يعبر عنها الشعر والموسيقا والصمود . ووجهه الثاني هو الصورة الواقعية التي تعبر عن معاناة امرأة سجين . وضعفها وسقوطها^(١٢) . وهنا ترسم حركة الرسائل أو صيرورتها، وذلك

بالعلاقة بين عالم الزوجة المزدوج، وعالم الزوج السجين . فكلما ابتعد الزمن بالزوج عن حياته الإنسانية ، اقتربت رسائل الزوجة من وجهها الواقعي .

وهنا يكمن - في رأينا - أحد مواطن الروعة في هذه الأقصوصة . فالرسائل تنصع عن وجه مقاوم في البداية وعنيد . وذلك هو الوجه المثالي للزوجة ، هذا الوجه الذي يضع مساندي البطل في موضع قوى ومساند يقرب بين البطل وزوجته ، بين البطل وحياته الإنسانية . لكن هذا الوجه مايلبث أن يشحب ويتهاوى فتشحب الرسائل ، ويتهاوى المساندون ، ويتعد البطل عن الماضي ، وتتسع الهوة بين الحياة الإنسانية وحيات السجين .
- المعارضون -

وأول ما يفاجئنا في المعارضين هو الرعب . وسرعان ما ننتبين أن وجه الرعب هو السيارة السوداء . وهو وجه يتحول من سيارة سوداء إلى عربة خيول ، فعربة من عربات دفن الموتى . وهذا التحول مشحون بالدلالات - فالسيارة السوداء تضع الرعب في إطار زمني محدد هو الزمن الصناعي زمن العصر الحديث . وأما عربة الخيول ، فانها تعيد إلى زمن قديم ما يلبث أن يفتتح على زمن أقدم منه تمثله عربة دفن الموتى . ولما كان الزمن هنا على علاقة بالمولت ، فإنه يفتتح على الزمن المطلق مما يضفي على السيارة السوداء وجهها من وجوه الموت . ويأتي ضمير الجماعة في قوله : " دفعوه إلى السيارة السوداء كاشفا عن الحقيقة ذاتها " . و" الذين " دفعوا بالبطل إلى السيارة السوداء غير محددين ولا مشخصين ، مما يعني أن وجه الرعب خارج كل الأسماء والتعيينات فهو بلا اسم ولا هوية ، وذلك بالقياس إلى البطل الذي يتحدد باسم وهوية ، ويحرص عليهما في حياته وعماته .
" هم " ، وسيارة سوداء ، وزنزانة ، وأعمال شاقة . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، لاحقاً قضائياً ، ولامذكرة توقيف ، ولأسيارة عدالة ، ولأسبنا عادياً ، ولأشرطة تبرز هويتها وهي تعتقل البطل أفلا يفصح كل ذلك عن وجه الرعب الذي لا يحده اسمه حتى ولو قالت الأقصوصة إنه المخابرات؟

فلإذا انتقلنا إلى بناء السلسلة الأمثالية للمعارضين وجلنا أفضل إطار لها في الجدول التالي :-

الرعب الذي «بدل ملامح وجهها الجميل بملامح بشعة» . . .

- هم الذين دفعوا بالبطل «إلى السيارة السوداء» . . .

- السيارة السوداء .

- العربة السوداء التي مضت بالبطل «في ظلمات أيام طويلة موحشة» . . .

- القيد سبياً أن البطل «ليس مارداً يفلى الحديد» .

- السجن سبياً أن البطل «ليس عصفوراً يعبر السموات» .

- الحلم المخيف للزوجة ؛ هذا الحلم الذي يهيج للبطل «بالموت والفناء» .

- الزنزانة حيث حمل البطل «في التور الذي يشع من النافذة الوحيدة...» وهي مجرد بقعة صغيرة لا تتسع للحلم.

- الجدار العالي الذي يفصل بين البطل والحياة.

- وجهه الإنساني الذي «ينساب خلصة من بين أصابعه».

- الأنياب بالجئون الذي «يتريسه كوحش آخر يريد أن يتقض عليه».

- الشمس التي «طال مكوئها في الساء».

- الريح التي «تلوث نيباء أحر ساخن».

- الحديد الذي «اشتدت حرارته».

- الصخور التي «قست أكثر».

- شقوق كفيه التي «ترفت دماً أصفر فاسداً يحرق إهابه الملتهب».

- الأقدام التي «ركلته وتقل على حمالة».

- النسيان الذي «يمتد إلى عقله وعواطفه».

- العربة السوداء «وهي نوع من عربات دفن الموتى».

لو قلبنا صفحة هذا الجدول بحيث يتحول الأعملى إلى جانبي، والعمودي إلى أفقي لحصلنا على سلسلة تأليفية جديدة نمكنا من استخراج عمق جديد للمعنى، فالسيارة والعربة والقيد والسجن والزنزانة والجدار... كلها من صنع الإنسان، بينما الشمس والريح والحديد والصخور من صنع الطبيعة. فأما ماهو من صنع الإنسان فإن الإنسان يسخره للقضاء على الوهي الإنساني، والتمهيد لانياب البطل بالجئون. وأما ماهو من صنع الطبيعة فيتدخل بعد أن يكون قد تم استلاب وهي البطل. وما أن يبلغ هذه المرحلة من القهر والمعاناة حتى تبدأ صورة العالم بالامتواز أمام عينيه، ويدخل في روعه أن الطبيعة حتى الطبيعة تعمل ضده، وأن العالم، حتى العالم يتآمر عليه، وحتى جسمه يجفونه في النهاية في صورة الخذلان الذي يؤول إليه. فلقد احترق إهابه، ونزفت كفاه، ولم يبق له إلا أن تركله الأقدام، ويغيب في عالم النسيان، فالهليان، فاللوت.

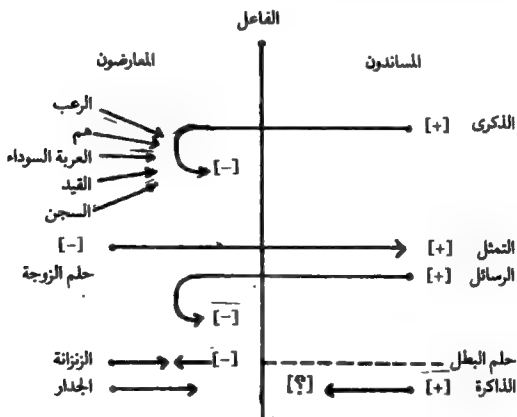
، ولكن علينا أن نلاحظ أن البطل "عبدالقادر ربيعة" لا يسقط معنويًا، وإنما يسقط ماديا. فهو لا يوقع لأجهزة الرعب على وثيقة استسلامه، وإنما يقاوم حتى تتلاشى قواه، وينهار.

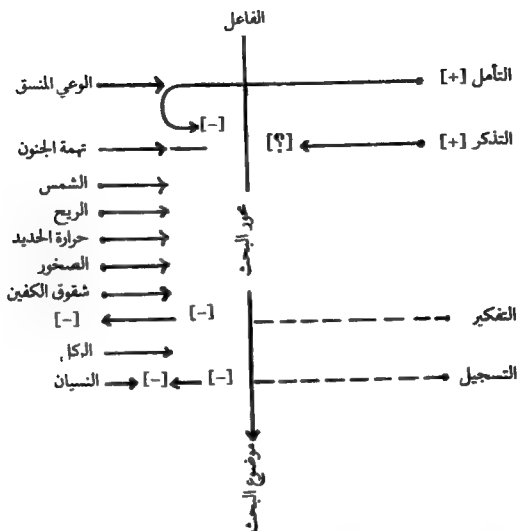
هذا عن الفعل المعارض في ذاته. فأما عنه بالتقابل مع ضده، فإن الحركة التي ترسم حركة متناقضة. فهي حين يتجه الفعل المساند من القوة إلى الضعف فالانحلال، نرى الفعل المعارض وهو يتجه من القوة إلى الاقوي فالأكثرقوة. ولعل هذا مايفسر الانتقال في الفعل المساند من الواقعية إلى التجريد (في إطار الحركة الدائرية)، في حين يتقل الفعل المعارض من المجنوبي إلى اللادي..

هكذا يبدأ الفعل المعارض بالخوف والرعب ليجد إطارا له السجن والزنازة والجدار، ثم ينتهي إلى الحديد والصخور وشقوق الكفين النازعتين والأقدام التي تركل البطل . فاذا فتحتا إلى أن مساندي البطل - في معظمهم - من النوع المعنوي، وأن معارضيه - في معظمهم من النوع المادي، جاز لنا أن نستشرf النتيجة التي آل إليها البطل، وهي السقوط . ولاشك أن وضع البطل في السجن منذ البداية يبيىء مثل هؤلاء المساندين . فصموده يتوقف على قدرته الذاتية الجسدية والعقلية والنفسية . وإنما يحل لنا أن نتساءل عن غياب رفاقه المطلق في السجن وخارج السجن . فباستثناء الزوجة لالتمح للبطل رفيقا واحدا يمكن أن يستند إليه . وإذا كان وجود البطل في زنازة متفردة يفسر إلى حد بعيد غياب الرفاق في السجن، فكيف يمكن أن نفسر غيابهم عنه خارج السجن وهو الذي اعتقل من أجل قضية هي قضية الفقراء ؟

الراي في ذلك أن البطل يناضل " بلا رفاق " . وأنه ينتمي إلى طبقة، ويموت من أجلها، وأنه يواجه قدره وحيدا ويموت وحيدا على غرار البطل التراجيدي . أفلا ترى كيف ناضل "أوديب" من أجل شعبه، وكيف كان كلما جدّ في إزالة اللعنة عنه كان يقترب من قبره؟ والأشدّ إيلا ما هنا أن البطل يناضل من أجل طبقة لايتفك أفرادها يتألمون على صموده، ويبتزون زوجته وهو في السجن . أفلا يرسم " صبي الفران " هذه اللوحة بكلتا يديه؟

وربما كان من المفيد أن نجسد كل ذلك في صورة ترسم المساندين والمعارضين وهم يفعلون ويتفاهلون على محور البحث .





وبنظرة هادئة متأنية ، سيكون في وسع القارئ - انطلاقاً من هذه التصويرية - أن يقرأ الأقصوصة بمفرده (١٣).

وإذا كان من فائدة هذه التصويرية فهي أنها تعرض على النظر صورة الأقصوصة وهي تنسج خيوطها على غرار ما يفعله النساجون . فالفعالون - مساندين ومعارضين - ينسجون أفعالهم بحيثية وذهاها ، صعوداً ونزولاً حتى يكتتمل الخط الأخير من خيوط التحفة الفنية . وعند هذه النقطة من البحث يجدر بنا أن نتوقف قليلاً لنلقي نظرة إلى الوراء نطل بها على ما أنجزنا وما ينتظر الإنجاز .

فلقد رأينا منذ البداية أن ندرس أقصوصتنا من خلال التصويرية النموذجية التي أعدناها لفرضية " غرياس " . وقلنا في حينه إن تلك التصويرية تقوم على محور الرغبة أو البحث . وقلنا إن قطبي هذا المحور هما الفاعل والرغبة .

كما وجهنا النظر إلى محور يتعامد مع هذا المحور الأفقي، ولا يكف عن اختراقه في كل لحظة من لحظات البحث أو الصيرورة.

فلذا التفتنا الآن إلى الوراثة وجعلنا أن ما قمنا به حتى الآن ينحصر في تحديد الفاعل، والمحور العمودي الذي يبينه المساندون والمعارضون. ويبقى إذن أن نعود إلى المحور الأول، محور البحث لنرى عن أي شيء يبحث البطل، وفي أي شيء يرغب.

ونقترح لذلك أن تجعل الموضوع في جدول يقسم جميع ظهورات الرغبة في الأقصوة، سواء منها الموسومة بالغياب أو تلك الموسومة بالحضور. فموضوع البحث إما أن نتلمسه بشكل غير مباشر من خلال المنصوصات التي تشير إلى استلابه من البطل، وإما أن تقع عليه مباشرة في المنصوصات التي تفصح عنه.

[+] ما يطلبه البطل	[-] ما سلبه البطل
	- هي " حيث ظل يذكر المرة الأخيرة التي رأى وجهها فيها . . . " .
	- ملامح وجهها الجميلة " التي بدلها الرعب بملامح بشمة راجعة من المسوخ الإنساني . . . " أو استبدل بها الخوف، البشاعة والتشويه .
	- وجهها الحقيقي الذي كأنه " غاب من ألوف السنين . . . وماتبقى منه أشتات " .
	- صوتها الذي لا يذكر منه إلا " نفمة متلاشية يبددها الخيال المتهدم . . . " .
	- حريته، في صورة تقييد يديه، أو تكييفه بالحديد، أو سجنه، أو النافذة الوحيدة التي لا تنسج للحلم .
	- نباهته التي حلت محلها البلاءة .
	- حياته الإنسانية التي توقفت عن التقدم .
	- فرحها الذي حلت محله " أحزانها التي تنفثها له رياح حمراء ساخنة . . . " .

[-]

ماسلبه البطل

- صورتها الجميلة التي استبدلت بها " صورتها المسوخة المتداعية . . . " .

- حياته حيث يجس له حلمها " بالموت والفتاء .

- حلمه في أن يكون ماردا أو عصفورا قادرا على الحرب من السجن .

- وعيه الانساني الذي " ينساب من بين أصابعه خلسة . . . " . ووعيه حين " حدثت له أشياء كثيرة . . . في غيوته . . . " .

- عقله حيث " الاتهام بالجنون يترصده كوحش آخر يريد أن يتغص عليه .

- دمه الذي نرفته " شقوق كفيه دما أصفر فاسدا " .

- الشعر الذي أثقلت من يديه .

- والموسيقا .

[+]

ما يطله البطل

- " حياتها هناك " .

- " الحقيقة بكاملها " عن حياتها .

- الحياة (بشكلها المطلق) ، تلك الحياة التي يفصله عنها جدار عال .

- دورة حياته السالفة .

- مقاطع شعرية وموسيقية .

- وجه زوجه الجميل .

- حكايا الأمهات وتالياهن .

- رؤى عن الطبيعة الساحرة .

- بعض الحكم الصغيرة التي حفظها عن العجائز .

<p>[+]</p> <p>ما يطلبه البطل</p>	<p>[-]</p> <p>ما سلبه البطل</p>
<p>- جمال زوجته إذ " يذكر أنها جميلة على نحو ما . . . "</p> <p>- روعة الموسيقى .</p> <p>- روعة الشعر .</p>	<p>- ورسائل الزوجة .</p> <p>- أو وجهها الجميل .</p> <p>- "إتبانته التي " أغمض عينيه حزناً " عليها .</p> <p>- أحلامه بالشعر والموسيقا وجمال زوجته .</p> <p>- حياته التي تهددها نبوءة الحلم .</p> <p>- ذاكرته إذ امتد النسيان " إلى عقله وعواطفه . . . " ، و " كان يمتلك ذاكرة . . . "</p> <p>- حياته حين أُلقيت آخر رسالة فوق جثته .</p> <p>- حياتها حين جاء " شخصٌ بوجهٍ جهم . . . ورسم إليه بفردةٍ من حلقاتها وقرطها . . . "</p>

لو تفحصنا الآن منصوبات هذا الجدول، وأردنا تقليصها إلى وحدتها الكبرى، لوجدنا أن موضوع البحث ينحصر في اتجاهين :

• - الأول وهو ما سلبه البطل . وهذا الاتجاه ترسمه حياته الإنسانية بجميع أبعادها . فالحياة الإنسانية عنوان " يستوعب الوجه الحقيقي للزوجة ، وحرية البطل ، فأما الوجه الحقيقي للزوجة فإنه يطوي في وجنته فرحها وصوتها وصورتها الجميلة ورسائلها . وأما حرية البطل فإنها تشمل ارادته ووعيه وعقله وذاكرته . هذا بالإضافة إلى الشعر والموسيقا .

• - والثاني وهو ما يبحث عنه البطل دون أن يلصق به علاقة الاستلاب . وليس من الصعب أن نلاحظ أن ما يبحث عنه البطل يتفق تماماً مع ما افتقده . فكل ما يطمح إليه هو

استعادة دورة حياته السالفة . وهي الحياة التي كان يتحرك فيها بحرية في إطار الشعر والموسيقا والزوجة الجميلة بالإضافة إلى بعض الشجون الجانبية كحكايا الأمهات والحكم التي حفظها عن المعاجز .

ورينا كان من اللافت أن البطل - في بحثه عن رغبته - يلح على مفهوم الجمال ، حتى لتتروى كلمة الجمال وحدها في ستة منصوبات . فإذا أضفنا إلى ذلك أن الشعر جمال ، والموسيقا جمال ، كان الجمال يغطي نصف موضوع البحث أو نصف أفق الرغبة .

ولعل هذا ما يفسر - مرة أخرى - ومن منظور آخر - عنوان هذه الأقدوسية . فالتشويه الذي خضع له البطل حصر أحلامه في إزالة آثار التشويه ، والصلاة من أجل الجمال .

ومن اللافت أن البطل الذي اعتقل وعذب وأهين من أجل قضية الفقراء لا يحمل أية رغبة في تمهيد عهد النضال . فإرادته المستلبة ووعيه وعقله وذاكرته وحتى أحلامه وحياته التي تخرج من جسده في صورة الدم النازف . . . كل ذلك وضعه في موضع يعجز فيه عن التفكير في أبعد من الأفق الذي ترسمه الزنزانة . . . أفق الخلاص الفردي . فلقد هيمنت السيارة السوداء - بكل ما ترمز إليه - على البطل ، ووضعت مطامحه في موضوع متواضع بسيط : زوجة " وشعر " وموسيقا .

ولكن ، هل يمكن أن يفكر المرء في الشأن العام قبل أن يسترد حياته الانسانية ؟

* * *

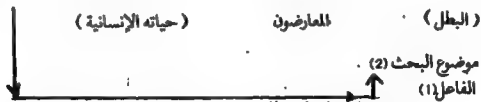
هكذا نقفل محور البحث :

فاعل يبحث عن موضوع . الفاعل هو البطل ، وموضوعه هو حياته الانسانية . ولكن هذه الحياة في قبضة فاعل آخر هو " هم " ، أعني المخابرات . وإذا تمكن الفاعل الثاني من القبض على الفاعل الأول ، فإنه يحوله من فاعل إلى موضوع بحث . وعلى محور البحث ينتصب المساندون والمعارضون بها يفرضون إلى التصوير السردية التالية

Le Schéma narratif

المساندون

الفاعل (1) ————— محور البحث ————— موضوع البحث (1) (2) (السيارة السوداء)



ولكن هذه البنية تقوم على بنية عميقة " Structure Profonde " يمثلها مربع العلامات .

ولقد آن الأوان لتقديم هذه البنية العميقة .

فالمقولة الدلالية " *Carogone Semantique* " التي تتركز عليها الأقصوصة هي مقولة الموت . ولما كانت المقولة الدلالية - خلافا للمقولة الفلسفية - تقوم على حدين ضديين ، فإن علينا أن نبحث عن الحد الآخر للموت . ونحن لا نبحث عن هذا الحد بشكل تجريدي أو منطقي ، وإنما نبحث عنه في الأقصوصة التي ندرسها . وهذا الحد هو الحياة التي تنازع بين يدي الموت . فحدا المقولة إذن هما الموت والحياة ، وهما حدان ضديان متعارضان .

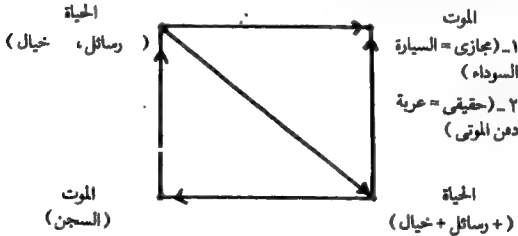
الموت ← الحياة

ولكن الموت لا يقضى على البطل مباشرة ، والا لما كانت هناك أقصوصة ولا مقصوص . وإنما هو يضع البطل في السجن أولا عما يسمح له بالمقاومة ، ويتيح له فرصة التمسك بخيوط الحياة الواهية . فالسجن وإن كان حصرا للحياة ، فإنه ليس قتلا لها . إنه حالة تتوسط بين الموت والحياة . فهو - من جهة - ليس موتا ، وهو - من جهة أخرى - ليس حياة ، ولكنه يربط بين الموت والحياة عن طريق الخيال والرسائل التي تبعثها الزوجة إلى البطل .

ولكن الخيال ما يلبث أن يخفق في أداء مهمته حيث أعلن البطل إقلاعه النهائي عن التفكير . كما أن الرسائل تخفق في مهمتها حيث يتحول محتواها بالتدريج ويطغى عليها الطابع السلبي في نهاية المطاف .

وهنا نرى أن الموت الذي بدأ مجازيا في هيئة العربة السوداء ، قد تحول إلى موت حقيقي في هيئة إحدى عربات دفن الموتى .

وهكذا نصل إلى مربع العلامات :



* * *

هكذا أصبح في مقدورنا أن نخصر «التشويه من الداخل» في سلسلة تأليفية
"Chaine Syntagmatique" من أربعة منصوبات :

سيارة سوداء/ تضع حيلة البطل في السجن/ واذا يحاول البطل أن يحيا بالرسائل والخيال/
فانه ينفق في محاولته ويموت على وجه الحقيقة .

هذه هي البنية العميقة للأقصوصة . وهي - كما نرى - بنية تحصر المعنى . فلكي يكون
هناك مقصود ، يجب أن يتحرك الحدث . ولو عبرت بنا الأقصوصة من الموت الى الحياة مباشرة
، لما كان هناك مقصود وانما مجرد خبر فأما العبور من الموت الى عدم الموت ، ومن عدم الموت
الى الحياة ، ومن الحياة الى عدم الحياة ، فالأمر النهائي . . . فانه هو الذي يجعل من الخبر
أقصوصة .

فاذا سألت عن العلاقة بين مربع العلامات عند «غرياس» والتحليل الشكلاني عند
«فلاديمير بروب» قلنا إن «غرياس» - على غرار «بروب» الذي تمكن من اكتشاف البنية العميقة
للقصة العجيبة - يحاول أن يكتشف البنية العميقة للأقصوصة كجنس أدبي مستقل . الأمر -
بطبيعة الحال - شاق جدا ، لأنه يحتاج الى تحليل مشاتل الأفاضيل ، وتطوير العدة المنهجية
المختصة . ولكن عمل «غرياس» وكل المدلوس العلاماتي يندرج في هذا الإطار .

لقد استطاع «بروب» - بعمله الجبار - أن يحدد الوظائف التي تخضع لها كل القصص
العجيبة ، كما استطاع أن يحدد ترتيبها وأبعادها الكونية . وانطلاقا من ذلك العمل العظيم
تسعى الدراسات الى تمييز كل لون من ألوان المقصود كجنس ذي بنية ثابتة . وكما أصبح في
مقدور كل من يمتلك منهج «بروب» أن يصنع قصة «عجيبة» ، فانه سيصبح في مقدور كل من
يمتلك البنية التي ينطوي عليها جنس الأقصوصة أن يكتب منها ما يشاء .

هل عرفت الآن ما معنى القول بانتاج المعنى ؟ ثم هل عرفت ما معنى أن يسيطر الغرب
على لغة الآخر ؟

ان حصر المعنى في بنية توليدية ثابتة يعني القدرة على التحكم به والسيطرة عليه . انه يعني
امكانية انتاجه بكل بساطة . وهنا تكمن المواجهة الخفية بين عالم التقدم وعالم التخلف .
فالمواجهة قبل أن تكون مواجهة بالسلاح هي سيطرة على لغة الآخر وعالمه الدلالي والعلاماتي .

العالم الأول يضع العالم الثاني في العقل الالكتروني ، بينما يبقى العالم الثاني يتساءل : ما
علاقة العلم بالأدب ؟ وما فائدة الاحصاء في النقد الأدبي ؟ وما نفع البنيوية والعلاماتية ؟ وما
الجدوى من المناهج الحديثة ؟ .

واذا اعتذر عن هذه المداخل الصارمة ، فاني أعتقد أن الأمر يستدعيها .

فاذا عدنا الى أقصوصتنا كان لنا أن نقول : ان البنية التي تتحرك فيها بنية «ثابتة» . فهادام
الكاتب قد بدأ أقصوصته بالموت ، فانه كان لا بد أن يمر الى الحياة عن طريق اللاموت . وسواء
في ذلك أن يجعل اللاموت اسم السجن أو النفي أو المرض . . . أو أي اسم آخر . حتى اذا ما

وصلنا إلى الحيلة كان بإمكان الأقصوصة أن تتوقف أو أن تتطور من جديد في اتجاه اللاحية فالموت .

وقد تتوقف الأقصوصة عند اللاحية ، كما قد تتابع تطورها حتى يبلوغ الموت النهائي . وفي كل ذلك تمثل هذه الحلقات أو هذه الأدرج الثابتة بمحتويات وأسبأ شتى . حتى إذا ما اكتمل المربع العلاماتي اكتملت بين أيلدينا الحلقة الأولى من حلقات توليد المقولة المعنوية الأساسية .

وقد يخضع المربع العلاماتي لتوليد ثان ، وثالث ، ولكن الأمر في هذه الحالة رهن بطبيعة المقولة التي تؤسسه ، والعلاقات التي تبنيها .

فإذا سألت : أين تكمن خصوصية كل أقصوصة داخل الجنس الذي تنتمي إليه ، قلنا ان الخصوصية تكمن في البنية السطحية ، أو التصويرية السردية . فللكاتب أن يختار مسانديه ومعارضيه ، وأن يملأ الأدرج الفارغة بما يشاء من المحتويات . فالحلقات الثابتة ، أو زوايا المربع ، بالإضافة إلى جبرية الاتجاه . . . كل ذلك يشكل المعطيات الأولية للبنية العميقة للأقصوصة . وأما التحرك داخل هذه البنية ، من اقتصار على بعض حلقاتها ، أو تشعيب وتقليص لبعض حركاتها ، فهو ما يشكل خصوصية أقصوصة أو أخرى .

هذا من وجهة النظر العلاماتية . فإذا شئت أن تبقى داخل هذه الوجهة ، دون أن تنتقل إلى الوجهة الأسلوبية ، قلنا ان خصوصية «التشويه من الداخل» تكمن في عملية التداخل . فالأقصوصة لا تقدم - بين يدي قارئها - المساندين والمعارضين بشكل مباشر أو دفعة واحدة . كما أنها لا تقدم البطل ولا الرغبة أو موضوع البحث بشكل واضح وصريح .

هكذا يتشابه المساندون بالمعارضين ، ويندغم الموضوع في البطل والبطل المضاد . فالكمل يتداخل في الواحد ، والواحد يتجلى في الكل . وعلى العلاماتي أن يفصل بين هذه التداخلات ، ويجعل تلك التشابكات فالأقصوصة لا تقدم أي عنصر على طبق من ورد . وإنما هي تمهد منه طرفاً لتسجبه ، ثم تمهد طرفاً آخر من عنصر جديد . وحين تعود إلى العنصر الأول فإنها تزوده بنسجيج آخر . . . وهكذا .

وتبقى مهمة العلاماتي في البحث عن هذه الأطراف الممزقة ، والأشلاء المتناثرة من أجل بناء الخيط الأخير.

إن دراسة هذه الأقصوصة تعني إذن إعادة تركيبها ، وفك تشابكاتها وتداخلاتها الغريبة والمعجبة . وربما كان في ذلك موضع روعتها وجاذبيتها . فهل نستطيع أن نتساءل - مرة أخرى - عن العلاقة بين الأقصوصة وعنوانها ؟ . هل نستطيع أن نربط العنوان بالتقنية «التشويبية» التي راجح يجربها صاحبها عن وعي أو لا وعي ؟

وعود على يده ، فإن الأقصوصة التي بين أيلدينا تبدأ بالموت ، وتنتهي بالموت . فالموت هو البداية وهو النهاية . الموت هو المهيمن سيد الساحة المطاع . فأما البطل فإنه يعيش هذا الموت ؟

أعني خضوعه للسيارة السوداء كقدر مفروض عليه . . . قدر لا يستطيع ازاءه شيئا . هكنا
تقلص طموحاته ، ويكتفي من الحياة بالعيش الى جانب الزوجة والشعر والموسيقا .
ولعلنا هنا نضع أبدينا على خيط من خيوط القدرية التي تلتف على عنق البطل . انه خيط
الزمن الذي يعيشه البطل كحاضر أبدي . فهو أبدي «لأنه لا تحده الساعات ولا الأيام ولا
السنوات . وهو أبدي لأنه لا بداية ولا نهاية . ان البطل يعيش الزمن بشكل مغاير لما يعيشه
الآخرون . فالزمن ليس ماضيا يقود الى الحاضر فالمستقبل . ولكنه حاضر ينظر صاحبه الى
المستقبل فيراه في الماضي . وماض لا يمكن للبطل -بطبيعة الحال- أن يعود اليه ، فيحاول -
عبثا- حمله الى السجن ، وممارسة اللعبة اللازمنية . وهكنا تلتقي حلقات الزمن الثلاث في
حلقة واحدة هي حلقة الحاضر الأبدي . أفلا ترسم هذه اللوحة صورة الحركة المشلولة ؟
ومرة أخرى تنهض صورة «أوديب» ، لا «أوديب الملك» وحسب ، وانما «أوديب» الذي
وجد نفسه في «كولوننا» بين أيدي آلهة الانتقام .

الهوامش

(١) أصدرت مجلة *Tel Quel* الفرنسية كتاباً بعنوان «نظرية جامعة» خصصته لعدد من الدراسات النظرية التي دارت في المجلة وحولها على مدى سنوات عديدة. وكانت دراسة «بارت» التي بعنوان «دراما، قصيدة، رواية» من الدراسات التي تصدرت هذا الكتاب:

"Théorie d'ensemble", ed. Du Seuil, Coll. tel Quel, Paris, 1968

(٢) المقصود *Le mot* هو الاسم الأجنبي *Le non grecque* الذي تنصوي تحته جميع الأسماء التابعة لهذا الجنس من قصة *conte* وأقصوه *Novelle* ورواية *Roman* وسيرة *Épopée* وحكاية *Conte* وأحدوتة *Anecdote* وأمثلة *Fables* ومثل *Parabole*... وغيرها. والكلمة الفرنسية مشتقة من اللاتينية *novum* التي تعني قرأ بصوت عال، ثم أصبحت تعني *"nouveau"* أي قص. ومن معانيها: ما يقل كتابة أو شفاهاً من أحداث حقيقية أو خيالية. ومنها: قال من الذاكرة، أي استظهر.

(٣) نشر الباحثان الشكلاي الروسي «فلاديمير بروب» كتابه الذي بعنوان «مورفولوجيا القصة» في عام ١٩٢٨. وبعد هذا الكتاب الأساس المنهجي الذي قامت عليه الدراسات النظرية والتطبيقية في مجال تحليل المقصود ومظم مجالات العلوم الإنسانية. فلقد استطاع «بروب» في تحليله للقصص العجيب عند شعوب الاتحاد السوفيتي أن يكشف البنية التي تحكم هذه القصص. ومن ذلك أن وظائف القصة لا يمكن أن تتجاوز الإحدى والثلاثين وظيفة، وأن التسلسل الثابت بين الوظائف أمر «معتوم» في جميع القصص، وأن ما ينطبق على القصص العجيب السوفيتي ينطبق على القصص العجيب عند جميع الشعوب الأخرى. ومن هنا تتكشف كونية القوانين البنوية التي تحكم هذا الجنس الأدبي. ومن هنا راجع «كلود ليفي ستروس» بعد «بروب» أباً للبنوية. ونظراً للأهمية التأسيسية التي ينطوي عليها هذا الكتاب فقد قمنا بترجمته إلى العربية بالاشتراك مع الدكتور «سميرة بن عمرو». وهو الآن قيد الطباعة.

(٤) نشرت هذه الأقبوصة في ملحق «الثورة» الأدبي في دمشق لوائيل عام ١٩٨٠ م.

"Anthropologie Structurale" - deuxième Volume - ed. Plon - Paris - 1973 - P - 324

(٥)

(٦) ما نضعه بين قوسين غير منصوح وإتيا يفترضه النص.

(٧) ويقدم المربع في الأساس على مقولة: ذات حلين ضليين (أ/ب)، كالحيلة والموت، والثقافة والطبيعة والذكورة والأنوثة... الخ. ويمكن أن نطلق على هذه المقولة للمعوية اسم «المحور الدلالي» والذي يمكن رسمه على النحو التالي:

وانطلاقاً من التباين بين هذين الحلين يمكن أن ننشئ علاقة جديدة خاصة بكل منهما، وهي علاقة النقي:

أ ب أ ب أ ب

... فاما العلامة الأولى (أ/ب) فهي علاقة ضليية *"Relation de contraires"*.

... ومثلها هي العلامة بين (ن/أ ب)، وإتيا تسمى «ما تحت الضدية».

... وأما العلاقة بين (أ) و (ن/أ) فهي علاقة نقي *"Relation de négation"*.

- ومثلها هي العلاقة بين (ب) و (ن ب) .
- وأما العلاقة بين (ن أ) و (ب) فهي علاقة تتضمن "Subsum & implication" .
- ومثلها هي العلاقة بين (ن ب) و (أ) .
- وأما العلاقة بين هاتين العلاقتين الآخرين فهي علاقة تكاملية .
- لكني تكون العلاقة ضمنية بين حدين فإنه يجب ويكفي - كما يعلمنا «فرياس» - أن يكون نفي (أ) أي (ن أ) متضمناً لـ (ب) ، وأن يكون نفي (ب) أي (ن ب) متضمناً لـ «أ» .
- (٨) فإذا قلت : لماذا لم تدرج أحلام البطل وتحمله وتقتله . . . في هذا الجدول ، قلنا إن هذه وأشباهها تنتمي إلى الأفعال المساندة أو المعارضة للبطل ولا تنتمي إلى صفاته .
- (٩) بعيداً عن الدخول في التفاصيل التي يزودنا بها علم العلامات للتمييز بين فاعل «ب» وفعل «ب» ومفاعل «ب» فإننا نوجه النظر إلى هذا التعريف الذي يقدمه أحد العلاماتيين - وهو «Semantisme» لمصطلح «فعل» : «فالمتألمون هم الكائنات أو الأشياء ، التي تشارك في الحدث تحت أي عنوان كان ، وبأية طريقة كانت ، حتى ولو كان ذلك تحت عنوان صوري بسيط ، وحل النحو الأكثر سلبية» .
- وإننا نشير إلى هذا التعريف لكي نتجنب القاريء التقليدي صدمة النظر إلى المساندة أو المعارض كشيء لا شخصية ، فقد حل مصطلح «الفعل» - تدريجياً محل مصطلح الشخصية في علم العلامات لأنه يغطي الكائنات البشرية والحيوانات والموضوعات والمفاهيم .
- ولما كان ذلك في حاجة إلى بحوث نظرية مسهبة لمرضه وتوضيحه ، فإننا نأمل في تحقيق ذلك في وقت قريب ملتزمين هنا بوعودنا المبني بتجنب الدخول في التفاصيل . فأما من أراد التعمق في كل ذلك فإننا ننصح بالعودة إلى أعمال «فرياس» ومعجمه العلاماتي .
- (١٠) الأرقام داخل الجدول تتناسب مع متصوصات الحلم في كل من الرسائل الأربع .
- (١١) وهناك حلم «آخر للزوجة يعبر عن انخفاقها في مواصلة الحياة على طريقة المتألمين . وفي هذا السياق تقول : «أحلم بحياة أخرى غير التي نعيش . اني بالسة» .
- (١٢) حل أن نفهم السقوط هنا بالمعنى النضالي لا الأخلاقي .
- (١٣) ترمز العلامتان (+) ، (-) في التصوير السابقة إلى الفاعلية الإيجابية والسلبية للمساندين وأما علامة الاستهغام (؟) فإنها ترمز إلى غياب القبة التي ينتمي إليها أحد المساندين . ففعله غير محدد النتيجة لا سلباً ولا إيجاباً .
- وأما السهم (—————) فإنه يحدد اتجاه الفاعلية التي يقوم بها الفاعل ، والنتيجة التي يؤدي إليها . وأما الخط المنقطع (- - - -) فيرمز إلى أن المساند لا يقدم أية فاعلية في حلقة . فهو يبدأ سلباً وإن استدعاه البطل لنجدته .
- (١٤) يشير هذا الرمز (٨) إلى دلالة الوصل ، في حين يشير مقلوبه (٧) إلى دلالة الفصل . والمقصود هنا أن الحياة الإنسانية التي يبحث عنها البطل غير موجودة بشكل متصل أو مستقل ، وإنما هي في قبضة فاعل آخر .

مستويات شعر الغزل عند العقاد

د. أحمد درويش

تحتاج النظرية النقدية الحديثة، وملامح الأجناس الأدبية في إطارها، إلى مراجعة بين الحين والحين، في محاولة للموقف على سمات التطور الذي لحق بمسيرة الأدب العربي خلال القرن الذي نستشرف الآن نهايته، والذي يعد دون شك من أغنى القرون في مسيرة هذا الأدب حيث صبت حلاله مياه كثيرة في القنوات، وهبت نسائم مختلفة من أنحاء متفرقة، وألقيت أضواء كثيرة على الماضي ساعدت على اكتشاف جوانب منه، تثبت فريق بها، وتردد آخرون إزاءها، على حين تركزت أنظار أخرى على لحظات مغايرة في الزمن الآتي أو القادم، وخلع كل ذلك آثاره على التاج الأدبي تنظيرا وابداعا.

ولا شك أن نظرية الشعر كانت من أكثر النظريات التي حظيت بجانب كبير من نشاط النقد والإبداع معا - على الأقل في النصف الأول من هذا القرن - والتي ما تزال تشهد مزيدا من هذا النقاش، وتشهد في إطاره قفزات من التطور تبدو الصلة فيها أحيانا واضحة بين بعض حلقاتها، وتغيب هذه الصلة أو تختفى في حلقات أخرى، بها يعود أثره على ملامح النظرية التي يسعى كل أدب حي نام إلى صياغتها من خلال مبدعيه ونقاديه وقارئينها معا.

وربما كانت العودة إلى مناقشة جوانب من إبداع الرواد واحدة من الوسائل التي تعين على الوصول إلى الهدف الذي أشرنا إليه من خلال محاولة إعادة الفهم والاكتشاف، ومراجعة مقولات استقرت في الأذهان وكادت تصبح من كلاسيكيات النظرية الأدبية عند قراء الأدب العربي الحديث، مع أنها في حاجة إلى المزيد من التأمل والمناقشة.

ولعل إنتاج الشاعر الكبير عباس محمود العقاد (١٨٨٩ - ١٩٦٤) يقدم عناصر مفيدة في هذا الإطار، لأنه إنتاج غني على مستوى الكم والكيف وهو كذلك إنتاج مشفوع بتصور نقدي - يكاد يصل إلى حد النظرية في مجال الشعر خاصة - طرحه صاحبه في مجال الكتابة الشعرية، مناقشة لأعمال إبداعية أخرى، أو تأصيلا لأفكار نظرية، ومن ثم فهذا الإنتاج في ذاته صالح لأن يكون مجالا لدراسات مقارنة بين التصور النظري والإبداع التطبيقي، ثم إنه إنتاج كان وما يزال مثيرا للنقاش سواء في حياة صاحبه التي اتسمت بالحركة الفكرية المتصلة والحادة أحيانا، وانتعاش الآراء المتقابلة في مناخ اعتبر موجة مد واعدة في تاريخ الفكر العربي المعاصر، أو بعد مماته حيث يتجدد النقاش حول القيمة الحقيقية لأثار الرواد، ولقد كان عام ١٩٨٩ وهو الذكرى المئوية لميلاد كوكبة منهم: العقاد وطه حسين والملازمي وميخائيل نعيمة، مناسبة لطرح التساؤلات من جديد.

غير أنه وبما يلاحظ بالنسبة للمناقشات التي دارت حول شعر العقاد خاصة، أنها مناقشات لم تخل في كثير من الأحيان من آثار الانتصار له أو عليه، وما يتبع ذلك عادة من رجحان كسفة «الحكم» على كسفة «التحليل» وهما خطوتان في النقد الأدبي، يميل الاتجاه الحديث إلى ترتيب الأولويات بينهما بحيث يأتي التحليل أولا ويتبعه الحكم إذا جاء في صوت يشف أكثر مما يصرح.

ولعل من آثار ذلك أن عد شعر العقاد عند بعض النقاد شعرا يمثل قمة التجديد، ويمكن أن يجعل وحده عيبه نصف التجديد الذي تم في الثلث الأول من هذا القرن^(١) على حين يرى آخرون أن معظم شعر العقاد «من الأجدى على الناس ألا يعنوا أنفسهم في فهمه مكتفين بقراءة ما اضطر الشاعر نفسه أن يقدمه بين يديه من نثر»^(٢) ويرى آخرون أنه رغم مجاربه للمدرسة شوقي ظل يلدور في إطارها في النهاية^(٣). بل إنه ربما تتباين الآراء حول قصيدة واحدة للعقاد مثل قصيدة «ترجمة شيطان» فتضعها بعض الآراء النقدية في صدارة الإنتاج الشعري العربي في أوائل هذا القرن^(٤) على حين يرى آخرون أنها ليست سوى تجديف صيغ في لغة غامضة^(٥).

ونحن لا نريد أن نقلل من قيمة هذه الآراء فقد جاءت في سياق دراسات أخصبت النظرية الشعرية في النقد العربي الحديث، ولكننا نريد أن نقف أمام قطاع واحد من قطاعات الإنتاج الشعري عند العقاد وهو «شعر الغزل» بحسبانه واحدا من التجارب الشعرية المتميزة عند العقاد، ونعيد قراءة الملامح العامة لهذه التجربة في إطار يتوخى التحليل ولا يتعجل الحكم.

كانت تجربة العقاد الشعرية في مجملها حرة بأن تثير كثيرا من التساؤلات لأنها بُدئت «جديدة» أيما كان معنى الجدة، ولأنها حاولت أن تطرح من الأسئلة — من خلال النظر أو التطبيق — ما لم يكن يطرح من قبل، أو ما كان يطرح على استحياء، وبما كان السؤال الرئيسي الذي طرحته، هو نفس السؤال الذي شغل به شعراء ونقاد أوروبا في القرن التاسع عشر منذ حدث الاقتراب الشديد بين فروع المعرفة، وتحسست ألوان الإبداع الفني والدراسات الانسانية من جديد موقعها على خريطة «الفائدة» لأعلى طريقة أفلاطون في الجمهورية في السؤال عن قيمة فائدة الشعراء بالقياس إلى فائدة الحراس في جمهوريته، وهو السؤال الذي أخرج الشعراء أو كاد من بؤرة المجتمع، ولكن السؤال طرح هذه المرة على طريقة الشاعر الفرنسي لوتر يامون الذي تساءل قبل أن ينهي عمره القصير عام ١٨٧٠: «لقد عرفت أن هناك فلسفة وراء العلم، فهل هناك فلسفة وراء الشعر؟»^(٦) وهو سؤال عقب عليه الناقد الفرنسي رولاند دي رينغيل في مطلع النصف الثاني من هذا القرن بأنه ما زال سؤالا واردا، وتساءل بدوره: «هل يعني هذا أن الشعر ليس إلا نشاطا «مجانيا» تحل به الأنشطة الأخرى، دون أن يكون له حق القدرة أن

يطمح في إضافة شيء، وهل ينبغي أن يظل الشعر ينظر إليه على أنه رفاهية فكرية، لا يستطيع المرء من خلالها أن يقدم أدنى إسهام في المشكلة الأزلية للمعرفة؟ ويضيف قائلا: إنه يبدو أن حقائق الشعر نفسها، تولد عندما نواجهه بأسئلة خطيرة كللك، نحفظ بها نحن عادة لكي نوجهها إلى قوى المعرفة العقلية عندنا، وليس أماننا إلا أن نحاول مواجهة الشعر بها، لكي ينهض الشعر داخل حقل من حقول التفكير، ولدت افتراضات خاطئة حول صمود بذوره فيه: لأنها لم تجد الرعاية من خلال تجارب تتعش فروضها^(١٣).

ولعل الفارق الرئيس بين هدف سؤال أفلاطون، وسؤال لونز يامون أن الأول حاول أن يضع الشعراء على هامش «الفائدة» بينما حاول الثاني أن يدفع بهم إلى قلب «المعرفة».

هذه القضية العامة التي شغلت جيل الشعراء والنقاد الأوربيين في القرنين التاسع عشر والعشرين، والتي زادها توجها ظهور مذاهب أدبية كالمذهب الطبيعي تقترب بالعمل الأدبي من روح العلم، وزادت اكتشافات مذهلة في فروع المعرفة الإنسانية القريبة من الأدب مثل علم النفس وكذلك علم اللغة، بالإضافة إلى محاولات بعض نقاد الأدب أنفسهم الاقتراب بالأدب من مجال العلم مثل سانت ييف (١٨٠٤ — ١٨٦٩) وهيوليت تين (١٨٢٨ — ١٨٦٣) وبرونتيير (١٨٤٩ — ١٩٠٦)^(١٤)، ولا شك أن هذه المحاولات كانت تردّد أصداؤها بين الآداب الفرنسية والانجليزية والألمانية وتشكل في مجملها ما يمكن أن يسمى «روح الأدب في أوروبا» في القرن التاسع عشر، وهي الروح التي استمد منها العقاد القارئ النهم للثقافة الأوروبية في شبابه المبكر، ولا أدل على اهتمامه بهذه الثقافة من الإشارة إلى أصلام الفكر الأوربي الذين اهتم بهم العقاد في مقالاته المبكرة، والتي جمعت في كتب لاحقة، ففي كتاب «ساعات بين الكتب» الذي نشر في القاهرة في جزأين سنة ١٩٢٩، سنة ١٩٤٥ والذي كانت مقالاته قد بدأ نشرها في صحيفة عكاظ سنة ١٩١٦^(١٥)، في هذا الكتاب وحده يرد التعريف والمناقشة لإنتاج سبعة وستين شخصية أدبية عالمية معظمهم من الأوربيين من أمثال جوستاف لوبون، وأناطول فرانسيس، وشكسبير، ووردزورث واينشتين وبتهوفن ورناردشسو، وبودلير، وليونارد دافنشي... الخ. كان العقاد قد قرأهم واستوعبهم وناقشهم في هذه الفترة المبكرة نسبيا من العمر، ولكن قراءات العقاد لم تكن تشف عن نفسها في شكل مباشر، وتلك كانت إحدى مزاياه^(١٦)، وإنما كانت تشربها شخصيته وتمزجها بقراءات أخرى في التراث العربي كانت بذورها غزيرة، وبآرائه الشخصية التي تجعل هذه القراءات تؤول إليه وتختلط بنسيجه كما يختلط الغذاء بأنسجة الجسم السليم، وفقاً لعبارات العقاد المشهورة في التشبيه الشعري في الديوان^(١٧).

ومن ثم فقد خرج العقاد بتصوّر نظري في الشعر قدمه في مواطن كثيرة من مقدمات دواوينه ومقالاته وكتبه. وحظي هذا التصوّر باهتمام كبير من دارسيه وناقديه، ولا نريد أن نغود إلى هذا التصوّر إلا في أقل الحدود التي تساعد على فهم أوضح للمقصيدة الغزلية عند العقاد، ولا شك أن أشهر دعائم النظرية وهو في الوقت نفسه أكثرها التصاقا بنا نحن بصده، هو هذه الدعوة إلى أن يكون الشعر تعبيرا عن ذات متميزة للشاعر، لا تتشابه مع غيرها من ذوات

الشعراء لمجرد تشابه النتائج الشعرى فى الأوزان والقوافى والمعجم والصور، ومن هنا فقد عاب العقاد على شعراء عصره فى مصر، أنه لا يرى بينهم « تلك التنازع الحية من صور الشعور والتفكير ووسائل التمثيل والتعبير التى نراها فى آداب الأمم الشاعرة من الغربيين . . . ولا نرى فيهم هذا المفتون بالبحر وذلك الموكل بمنطق الطير وذلك المشغول بالسما وأولئك الذين يمجيدون وصف السرائر أو يمجيدون وصف المناظر الإنسانية أو المناظر الطبيعية أو الذين لكل منهم علامة وعنوان أو لكل منهم شاعرية مميزة »^(١٨) .

وهو يحدد فى موقف آخر مفهومه للدور الشاعر المعاصر فى مقابل دور شاعر القرون الوسطى حين يقول أثناء حديثه عن حافظ إبراهيم : « إنه وسط بين الشاعر كما كانوا يفهمونه فى القرون الوسطى وما بعدها وبين الشاعر كما يفهمونه فى القرن العشرين (شاعر المجلس وشاعر المطبعة) . . . وهو كذلك وسط بين شاعر الحرية القومية وشاعر الحرية الشخصية ، فإن نشوء الشاعر الحر فى التعبير عن ذات نفسه ، والإغراب عن ميوله وميول زمنه يستلزم خطوتين اثنتين من خطوات التقدم لا خطوة واحدة ، ففى بادىء الأمر تسرى دعوة الحرية القومية اذ يحس الشعراء بالمطالب الاجتماعية لأنها تكون شغل كل انسان فى هذه الفترة وإذ تراهم فى روح شعرهم المجهمل أمثلة متشابهة قلما يتميز فهم شخص عن شخص بدخيلة نفس أو جهة شعور أو نزعة تفكير حتى إذا تمهدت مقدمات هذا الدور نجمت الحريات الشخصية أو نجم الأفراد الذين يعرفون لهم استقلالاً عن الجماعة فيضاوت الشعراء فى الأدواق والموضوعات وطرائق تناول والإحساس بالطبيعة والحياة ، يرى المطلع (على شعرهم) كأنه يطلع على نسخ شتى من الكون قد طبع كل منها على مرآة تختلف عن سائر المرايا فى التصوير والتلون »^(١٩) .

ولا شك أن هذا المبدأ يمثل محورا رئيسيا فى نظرية العقاد الشعرية كلها سواء فى كتاباته النقدية ، أو فى دراساته التطبيقية على شعراء آخرين ، أو فى إبداعه الشعرى الذى حاول فيه أن يكون شاعرا « ذاتيا » يرسم شعره بصورة لعالمه الخاص ، فى مقابل نموذج الشاعر « الغيرى » الذى كان شوقى يمثل نموذجه الأمتل فى هذا العصر ، وهو النموذج الذى كان هدفنا مباشرا لحملات العقاد النقدية فى فترة ممتدة من حياته .

ومن خلال مفهوم « العالم الخاص » للشاعر ، الذى كان يسعى فيها يسعى إليه عند النقاد الأوربيين من دعاة الروح الجديدة فى الأدب ، إلى أن يساعد الشعر فى اكتشاف الذات الإنسانية مساعدة لا تقل عن إسهام العلم فى هذا المجال ، وأن يساعد ، من بعض الزوايا ، على تجسيد مبادئ الثورة الاجتماعية التى كانت الثورة الفرنسية قد شغلت بها أوروبا والعالم الحديث منذ نهاية القرن الثامن عشر ، وكان الرومانتيكيون قد جسدوا الجانب الأدبى من الطوفان السياسى والاجتماعى الذى أتت به هذه الثورة ، ومن ثم فلا غرابة فى أن يعود بعض ناقدى العقاد بجذور اتجاهه هذا - كليا أو جزئيا - إلى أصول مشابهة نظرية وتطبيقية عند الرومانتيكيين الإنجليز ، وعلى نحو خاص عند وردزورث^(٢٠) أن أن يلاحظوا أن هذا الاتجاه تجسد من قبل فى مختارات « فرانسيس بالجرىف » من الشعر الإنجليزى والذى سهاها « الكنز الذهبى » وكانت « مجموعة رائعة من

القصائد الصغيرة المنبثقة عن وجدان الشعراء الشخصي ، ولم يفسح فيها جامعا مجالا للشعر الموضوعي^(٢٠) وعلى كل حال فقد تغيرت خريطة الأولويات في الموضوعات الشعرية عند العقاد بالقياس إلى الموضوعات التقليدية التي عرفها ديوان الشعر العربي قبله أو عرفها معاصروه ، وكان من الطبيعي أن تضم بعض الموضوعات ذات الطابع الاجتماعي ، أو الوطني بالمعنى المباشر ، والموضوعات الاحتفالية (وإن كانت بعض هذه الموضوعات قد عادت مرة أخرى في دواوين العقاد الأخيرة مصحوبة بتفسير نظري مؤداه أن المدح عن اقتناع ليس عيبا وإنما العيب في التقليد^(٢١) ، وكان من الطبيعي في مقابل ذلك أن تأخذ الموضوعات الذاتية مكانا بارزا ، وأن يكون شيعوها عند الشعراء الآخرين دليلا على اقتناعهم بالمذهب الجديد ، وتقليدهم له ، ومن هذه الناحية تأخذ القصيدة الغزلية مكانة متميزة ، فسوف نظل واحدة من النقاط التي يقبلها الاتجاه القديم ، ويتمسك بها وينميها الاتجاه الحديث ، ولكن مع بعض الفوارق التي تتعلق بنوع المشاعر المستعارة أو المنبثقة من ذات الشاعر ، ووظيفة الغزل الاستقلالية أو التمهيدية ، وقيمة الصورة المتكررة أو المقلدة ، ودور اللغة « الجميلة » الرئيسى أو الثانوى ، ثم دور العناصر النفسية الأخرى ، كالفكر ، والشعور الحال أو المستحضر ، ودور عناصر الجمال الثابتة في الكون مثل عناصر الطبيعة ، وعناصر الطير وعناصر الحيوان ، والحمر ، ومحاولة مزج هذه العناصر كلها أو بعضها وهو ما ندعوه « بالعناصر الأولى » في محاولة خلق « قصيدة غزلية ناجحة » عندما يتم إحكام المزج بين كل هذه العناصر أو بعضها ، « وقصيدة دون ذلك » عندما يحدث خلل في عملية المزج الحيوية تلك في نفس الشاعر أو على قلمه ، وهو ما سنحاول أن نتلمسه تطبيقيا في قصيدة العقاد الغزلية .

ولنسجل أولا أن العقاد واحد من « فحول » شعراء الغزل في الأدب العربي ، إذا أخذنا بالمقياس الكمي وحده ، وهو مقياس قد تكون أرقامه الاحصائية مفاجأة لمن يأخذون بالفكرة الشائعة عن جفوة العقاد ، وصلابته ، وخشونته في الحوار ، وعدائه للمرأة ، وهى كلها أفكار شاعت على الأقل لدى المثقف العام ، وترسبت في بعض الأحيان إلى أقلام بعض المتخصصين ، وأثرت دون شك على اتجاه القارىء العادى الباحث عن المتعة من وراء قراءة قصيدة غزلية في نتاج الشعراء العرب المحدثين ، فلا شك أن بصر هذا القارىء إذا امتد إلى النصف الأول من القرن العشرين ليقرا لشعراء الغزل فيه^(٢٢) ، فقد يبحث عن صالح جودت ، أو أحمد رامى ، أو إبراهيم ناجى ، أو علي محمود طه ، أو الميمشرى ، أو الصيرفى ، وقد يصعد إلى خليل مطران أو أحمد شوقى وقد تروقه غنائيات جبران وميخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضى ، لكنه قد يطلب عند العقاد أشياء أخرى « نافعة » في الفكر والفلسفة والتاريخ والنقد الأدبى وحتى في الشعر ، دون أن يمتد طموحه في الوهلة الأولى إلى أنه من أكثر شعراء الغزل المعاصرين إنتاجا .

وربما تغيرت الفكرة الأولى، بعد إلقاء نظرة «كمية» عابرة على مجمل إنتاج العقاد الشعري ومكانة القصيدة الغزلية فيه، ولقد أصدر العقاد تسعة دواوين شعرية، صدرت ما بين عامي ١٩١٦ أي عندما كان عمره سبعة وعشرين عاما حيث أصدر ديوان يقظة الصباح، وعام ١٩٥٠ عندما كان عمره واحدا وستين عاما وأصدر بعد الأعاصير. ولقد صدر بعد هذا التاريخ ديوانان آخران هما «ديوان من دواوين» الذي صدر سنة ١٩٥٨، وديوان «ما بعد البعد» الذي صدر بعد وفاته ١٩٦٧، ولكن الدواوين التسعة الأولى هي التي تمثل النتاج الشعري للعقاد وماورد في الديوانين التاليين يعد استكمالا وتأكيداً للاتجاهات الواردة فيها.

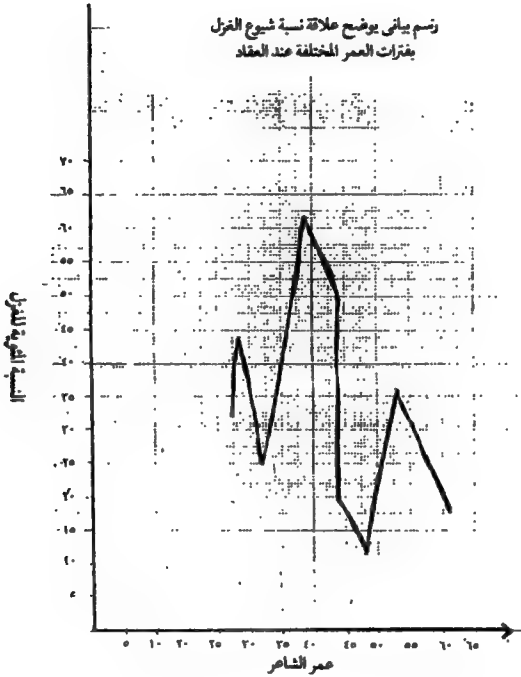
ويلاحظ أن القصيدة الغزلية لم تختلف من دواوين العقاد في قرات عمره المختلفة، بل إنه في مقدمة ديوانه «أعاصير مغرب» الذي طبعه في الثالثة والخمسين من عمره يؤكد على إعجابه بتجربة الشاعر الإنجليزي هاردي الذي كتب غزليات رائعة بين السبعين والثمانين من عمره ويقول العقاد: «إنني كنت أرى في زمن الفتوة أن الشعور والتعبير لا يتهيان بانتهاء الشباب، ومتى بقي الشعور والتعبير فماذا الذي فنى من مادة الغزل والغناء»^(١٣).

الجدول الإحصائي التالي يمكن أن يقدم لنا فكرة «كمية» عن درجة شيوع الغزل عند العقاد.

الجدول الإحصائي التالي يمكن أن يقدم لنا فكرة «كمية» عن درجة شيوع الغزل عند العقاد.

٢	الدبيان	سنة الطبع	عمر الشاعر	مجموع القصائد	عدد قصائد الغزل	مجموع عدد الأبيات	عدد أبيات الغزل	النسبة المئوية لعدد القصائد	النسبة المئوية لعدد الأبيات	نسبة الفرق
١	بقطة الصباح	١٩١٦	٢٧	١٤٠	٣٧	١٨٥٣	٦١٨	٢٦,٤٢	٣٣,٣٥	٪٦,٩٣+
٢	ومع الظهيرة	١٩١٧	٢٨	٤١	٢٤	١٠٠٣	٥٢٠	٥١,٥٣	٥١,٨٤	٪٦,٦٩-
٣	أشباح الأصيل	١٩٢١	٣٢	٤٦	١٢	١١٥٦	٢٠١	٢٦,٠٨	١٩,٠٣	٪٧,٠٥-
٤	أشجان الليل	١٩٢٨	٣٩	١٠٣	٧٠	١١٩٠	٦٢٤	٦٧,٩٦	٥٦,٤٣	٪١٥,٥٣-
٥	هدية الكروان	١٩٣٣	٤٤	١٠٣	٦٠	١٢٤١	٢٩٥	٥٨,٢٥	٧٣,٧٧	٪٣٤,٤٨-
٦	وحى الأربعين	١٩٣٣	٤٤	١٢٦	٣١	١٢٠٧	٢٣٨	٢٤,٦٠	١٩,٧١	٪٤,٨٩-
٧	عابر سبيل	١٩٣٧	٤٨	٩٤	١٦	١١٣٩	١٤٠	١٧,٠٢	١٢,٢٩	٪٤,٧٣-
٨	أعاصير مغرب	١٩٤٣	٥٣	٩٧	٤٩	١٤٤٥	٥١٠	٥٠,٥١	٣٥,٢٩	٪١٥,٢٢-
٩	بعد الأعاصير	١٩٥٠	٦١	٨٦	١٩	١٣٧٧	٢٠٤	٢٦,٠٩	١٤,٨١	٪٧,٢٨-
	نسبة الغزل في مجمل القصائد والأبيات			٨٣٦	٣٠٨	١١٦١١	٣٣٥٠	٣٨,٠٣	٢٨,٨٥	٪٩,١٨-

رسم بياني يوضح علاقة نسبة شيع الغزل
بفترات العمر المختلفة عند العقاد



ويمكن أن نطرح على هذا الجدول وحول الرسم البياني الموضح التفسيرات التالية :

(١) تم إجراء الإحصاء أولاً بطريقة عد القصائد عامة ، وتلك التى تنتمى إلى حقل الدراسة (الغزل) ثم أضيف إلى ذلك إحصاء تال اعتمد على عدد الأبيات ، لتحقيق مزيد من الدقة انطلاقاً من حقيقة تفاوت القصيدة عند العقاد بين المطولة التى قد تتجاوز المائة بيت ، والمتوسطة التى قد تدور حول رقم الثلاثين صعوداً أو هبوطاً ، والمقطوعة القصيرة التى قد تصل إلى البيتين ، والتى تشيع فى القصيدة الغزلية عنده فى بعض المراحل ، كما يتضح من المقارنة بين نسب عدد القصائد والأبيات وملاحظة نسبة الفروق .

(٢) النسبة العامة للقصيدة الغزلية فى شعر العقاد تجعلها تدور حول الثلث ارتفاعاً عنه فى نسبة القصائد ٤٧٠٪ وانخفاضاً عنه فى نسبة الأبيات بما يقارب (٤٨٪) وهى نسبة لاشك فى ارتفاعها خاصة إذا أدركنا كبر حجم الإنتاج الذى تشكل من تسعة دواوين ، وكأن قصيدة الغزل وحدها تحتل ثلاثة دواوين من القطع الكبير ، حجم كل ديوان منها نحو مائة صفحة ، وتلاحق فيه القصائد داخل الصفحة الواحدة دون فواصل يبيض على المستوى الرأسى ، ويتكون الشعر كله من الشعر التقليدى الذى غملاً كلماته المستوى الأفقى كاملاً دون فراغات يبيض تذكر ، ومعنى ذلك (بلغة الكم) أن القصائد الغزلية عند العقاد كان يمكن أن تحتل عشرة دواوين كاملة لو أنها طبعت فى شكل الديوان الحديث ذى القطع المتوسط أو الصغير ، والمعتمد على استقلال القصائد بصفحات لاتتداخل فيها قصائد أخرى وعلى قدر من الفراغات البيضاء والرسم .

(٣) اختلفت طريقة توزيع قصائد الغزل على الدواوين من ديوان لآخر ، ففى المجلد الأول : ديوان العقاد ، الذى ضم الدواوين الأربعة الأولى (يقظة الصباح ، وهج الظهيرة ، أشباح الأصيل ، أشجان الليل) كانت قصائد الغزل منبثة بين القصائد الأخرى ، أما فى المجلد الثانى : خمسة دواوين للعقاد ، والذى ضم بقية الدواوين ، فقد صنفت الدواوين تصنيفاً موضوعياً ومن ثم فقد تجمعت قصائد الغزل فى كل ديوان على حدة ، وإن كانت قد أخذت مسميات متعددة ، فسميت فى هدية الكروان وفى وحى الأربعين «غزل ومناجاة» على حين جاءت فى أعاصير مغرب تحت عنوان «فى النفس» وفى بعد الأعاصير تحت عنوان «نجوى» وفى عابر سبيل تحت عنوان «ربيعيات» .

(٤) تبلغ النسبة حدها الأعلى فى ديوان أشجان الليل حيث تتحقق أعلى نسبة للغزليات ، وهو ديوان كتب على مشارف الأربعين فى قمة اكتمال الرجولة والتألق فى العقد الثالث من هذا القرن ، على حين تتحقق أدنى نسبة فى «عابر سبيل» حيث تشكل نسبة القصائد الغزلية ١٧٪ ونسبة الأبيات حوالى ١٢٪ فقط . ومع ذلك فلا ينبغي استخلاص نتائج كبيرة من هذه النسبة ، لأن ديوان عابر سبيل على نحو خاص كان مشغولاً بقضية فنية أخرى ، هى قضية «الموضوعات اليومية» وإمكانية معالجة الشعر لها ، ومن ثم فينبغي أن نعتبر أن أدنى نسبة غزلية تحققت فى الديوان التالى لذلك من حيث القلة وهو ديوان بعد الأعاصير الذى طبعه العقاد بعد الستين

ومثلت فيه القصيدة الغزلية حوالي ٢٢٪ والأبيات حوالي ١٥٪ وهي نسبة يمكن أن تكون لها دلالة تتوافق مع العمر، رغم محاولات العقاد الذهنية الإشادة بـ ((هاردي)) وغزله بعد السبعين، ورغم تفرقه بين الحب والغزل في مقدمات دواوينه .

(٥) التفاوت الذى يوجد بين النسبة المئوية للقصائد والنسبة المئوية للأبيات والذى يبدو واضحا من جدول نسبة الفروق، تفاوت ذو دلالة، إذ أنه يشير إلى درجة شيوع القصيدة الغزلية المطولة، أو المقطوعة القصيرة، فكلما زادت النسبة المئوية للأبيات بالقياس إلى نسبة القصائد دل هذا على طول حجم القصيدة الغزلية بالقياس إلى متوسط حجم القصيدة عامة في الديوان. وهي حالة لم تسجلها الإحصاءات إلا في الديوان الأول فقط (بقطة الصباح) حين احتل عدد القصائد الغزلية أكثر قليلا من ربع عدد القصائد عامة، في حين بلغت نسبة الأبيات ثلث النسبة العامة لأبيات الديوان، ولعل سبب وجود هذه الظاهرة في هذا الديوان على نحو خاص، وجود القصيدة النونية (الحب الأول) التى عارض بها العقاد ابن الرومي، والتي تجاوزت أبياتها المائة والستين بيتا فمثلت أبياتها نحو عشر الديوان على حين عدت في إحصاء القصائد، قصيدة واحدة .

غير أن هذه الظاهرة لم تتكرر في دواوين العقاد الأخرى، إنها تكررت الظاهرة المقابلة، والتي تمثلت في شيوع المقطوعات القصيرة على حساب القصائد المتوسطة أو الطويلة، وقد بلغت هذه الظاهرة ذروتها في «هدية الكروان» حيث غطت نسبة القصائد ٥٨٫٢٥٪ على حين لم تتجاوز نسبة الأبيات ٢٣٫٧٧٪ بفارق وصل إلى ٣٤٫٤٨٪، وإذا تذكرنا أن هذا الديوان جاء في فترة القمة في غزليات العقاد، حيث أتى في نفس الحلقة الزمانية التي جاء فيها «أشجان الليل» وهو الديوان الذى سجل أعلى رقم في التردد الإحصائي، وسجل «هدية الكروان» الرقم التالى له، وإذا تذكرنا أن هذين الديوانين يحتلان أيضا المركزين الأولين - مع تبادلهما للمواقع - في قائمة أخرى هي قائمة نسبة الفروق ذات الدلالة على شيوع المقطوعة القصيرة، حيث سجل ديوان أشجان الليل المرتبة التالية في اتساع الفارق بين النسبة المئوية لعدد القصائد، والنسبة المئوية لعدد الأبيات، فنقص النسبة الثانية عن الأولى ١٥٫٥٣٪، إذا تذكرنا هذا كله، أدركنا مدى قدرة المقطوعة الغزلية القصيرة على حمل الرسالة العاطفية المكثفة في الفترة التي بلغت فيها القدرة الغزلية قممتها، ومن هنا فأننا كثيرا ما نلتقي في هذين الديوانين بأمثال هذه القصائد المركزة (٣٣) :

أراك نثرثارة في غير سابقة فهات ما شئت قالا منك أو قىلا

ما أحسن اللغو من ثغر قبله
أو في مثل قوله:
رجائي بأن ألقاك بسدد وحشتي
أراك فتجيب السوساوس كلها
أو قوله:
إذا ساءت الدنيا ففي الحب مهرب
فياحب تدرى الحسن والقبح عندها
إن زاد لغوا لنا زدناه تقييلا
فكيف إذا أمسيت أنت — وُنسى
وأنت إذا ماغبث كل وسواسي
ونحن دنيا من أحاط به الحب
وفي الحب علم لاتعلمه الكتب

(٦) حاولنا أن نستعرض بهذا المنهج الإحصائي الكمي، عن منهج آخر مواز يتم اللجوء إليه أحيانا، وهو التوصل بملاحظة الجانب الواقعي في القصائد الغزلية، وما يتبعه من إثارة «العلاقات» الخاصة للعقاد مما قد يفيد جوانب أخرى في البحث غير النقد الأدبي، الخالص، وعلى أي حال فقد حظي هذا الجانب بقدر كاف من الاهتمام من باحثين آخرين^(٧٢) إذا كان هذا الاستعراض الكمي قد قادنا إلى نتيجة فحوالها أن العقاد شاعر غزل في كل مراحل حياته، وهي نتيجة تؤكد في ذاتها محور دعوته التجديدية إلى الانجلاء بالشعر نحو «الذاتية» وهي دعوة ناقشنا جذورها وأصداءها من قبل، فأى نوع من الشعر الغزلي ينسجه العقاد، وإلى أى حد يتحقق فيه التوازن بين العناصر الأولى التي أشرنا إليها من قبل؟
إن ضخامة حجم المادة المطروحة للدراسة، يشكل دون شك عائقا يحول دون تحقيق الرغبة في إجراء الاستقراء التام للظاهرة، لكن الدراسات المعاصرة تقنع الآن بالاستقراء الناقص، وتنطلق منه لكي تعمم نتائجها، ولقد واجه أحد النقاد الفرنسيين المعاصرين «مشكلة كهذه عندما بدأ في محاولة استخراج نظرية للخصائص العليا للغة الشعر»، فأعلن أنه كان يبحث عن نقطة مشتركة بين «هومير» و«مالأرميه» في العصرين الإغريقي والحديث، ثم حدد دائرة طموحه فقال «يمكن أن يكون المرء أكثر تواضعا ويعتمد على حقل أكثر تحديدا، مثل «الشعر الكبير» للقرن التاسع عشر ممثلا في هيجو ونرفال وبودلير ورامبو ومالأرميه وأبوللويزر، بل إنه يمكن للدارس أن يحدد نفسه أكثر ويتخذ مجال بحثه، ديوان «أزهار الشر» فقط وهو نص يتداول شعريا منذ قرن ونصف باعتباره حدثا فريدا لذلك اللون من الحب الذي يسمى القراءة الشعرية، وإذا كانت هناك نظرية تضع في الاعتبار شاعرية ذلك النص، فكيف يمكن أن نعتقد أنها يمكن أن نقلت منها نظرية الشعر عامة» ثم ينتهي الناقد إلى هذه الجملة التي هي محور اهتمامنا فيقول: «بل إنني أعترف أنني كنت مشدودا لأن أجرى الدراسة التحليلية انطلاقا من بيت شعري واحد، وفي هذه الحالة كنت سأختار هذا البيت من شعر الذكريات المأرميه:

والصمت القاحل، والليل الثقيل

لكن علينا أن نعرف كيف تقاوم رغبة كهذه»^(٧٣)

وستقاوم بدورها الرغبة في الإيجاز الشديد ونختار بعض الهاذج التي تمثل شعر المقطوعة
المركزة بأنماطها المختلفة ، وكذلك شعر القصيدة المطولة التي تشابك فيها العناصر المتباعدة
في محاولة تكوين مريح متحد المذاق .

وربما يحسن أن نتلقى في البدء بعض النسيات الرقيقة التي تهب من مقطوعات قصيرة من
شأنها أن تثير من الإعجاب المشترك ، أكثر مما تثير من الجدل المتبادل يقول العقاد في ديوان
أشجان الليل من مقطوعة بعنوان : «بشبي» .

يأرجحاني وسلوتي وعزائي	وألفي إذا احتسبوني الألف
نبشني فلست أعلم ماذا	منك قلبي بحسبه مشغوف
كل حسن أراك أكبر منه	إن معنالك تاليد وطريف
لست أهواك للجمال وإن كما	ن جميل ذاك المحييا العفيف
لست أهواك للسدكاء وإن كما	ن ذكاء يذكى الهوى ويشوف
لست أهواك لللدال وإن كما	ن ظريفا يصو إليه الظريف
لست أهواك للخصال وإن ر	ف عينا منه ن ظل وريف
لست أهواك للشرشاقة والرق	ة والأنس وهو شتى صنوف
أنا أهواك أنت أنت فلا شيء	سوى أنت بالمواد يطيف
إن حبا يا قلب ليس بعنسي	ك جمال الجميل حب ضعيف

ولاشك أن المرء لا يستطيع أن يفلت من أسر الجمال الشعري البسيط الخلاب في هذه
المقطوعة ، فإذا أعاد يتساءل عن أسباب هذا الجمال ، فربما وجد نفسه في حيرة لا تقل عن حيرة
المحب في ذلك النصر أمام الجمال الأشوي الأسر ، لكن عناصر البناء الأولى للقصيدة ربما تقود
خطانا قليلا نحو استكشاف بعض منابع الرائحة الزكية التي تهب من الغاية الغامضة .

موسيقا القصيدة تنتمي إلى بحر الخفيف ، وهو بحر عرف بنغمه الغنائي حتى أطلق عليه
«البحر الغنائي» وكثر عجيء القصائد الغزلية عليه ، بل إن بعض شعراء الغزل في العصر الحديث
- مثل أحمد رامى - كاد أن يوقف نتاجه الشعري كله على ذلك البحر ، ولا يعني ذلك بالضرورة
أن كل ما يجيء على نغم الخفيف يكون له ذلك الإيقاع الأسر ، ولكن موسيقا البحر تهب نفسها
لمن يستطيع توليد النغم منها ، أما القافية المصنوعة ، فقد أضافت بعدا آخر ، وجعلت الشاطئ
الذي تنكسر عليه موجة البيت رمليا ناعما متدرجا لانحس معه مانحسه مع القافية
الساكنة أحيانا من قسوة ارتطام الموج بالصخر ، ولأمانحسه مع بعض الحروف الأخيرة من صوت
دخول الموج في فجوات عائرة ، وإنما تبدو الفاء وهي المحطة الأخيرة في سلم الحروف تنبت من
الشتتين المضمومتين وكأنها ترسلان قبلة مع كل قافية لذلك المحبوب المعير ، وربما يزيد من
استراحة القافية وهدوئها هنا ذلك الحرف الذي يسميه العروضيون «بالرودف» وهو وجود حرف
من حروف المد الألف أو الياء قبل حرف القافية أو حرف الروى مباشرة ، والقصيدة هنا تزوج

أن يتخطاه إلى صوته المفرد، وبعضها يترث أمام هذه الوسيلة قليلا حتى لا يصيح «الأخر» المنادى أو المرجو، مجرد «خيال ظل» يتم الانطلاق منه إلى القصيدة وإنما يتحول إلى «شخص من لحم ودم» وإلى كائن له خصوصيته التي يبنى عليها محور القصيدة، وهذا هو ما لجأت إليه المقطوعة التي بين أيدينا، فلقد ألست هذا المنادى مجموعة من الصفات المتتابعة، فهو رجاء، وسلوى، وعزاء، وأليف، وهي صفات بدورها ذات مغزى لأنها ليست من الصفات «العامة» التي يمكن أن تنطلق من «المرسل» دون أن يحس بها «المستقبل» مثل صفات الجميل، الفاتن، الساحر، . . . الخ، ولكنها صفات يتطلب تحقيقها، تجاوزا بين «المرسل» و «المستقبل» فليس هناك إحساس بصفة مثل «أليف» من جانب واحد بينما يمكن أن يكون هناك إحساس بصفة مثل «جميل» من جانب واحد.

ومع أن هذا «الأخر» يتجسد تجسدا حيا في مطلع القصيدة، فسوف تختفي بعد، فلن نسمع في الواقع إلا صوت الشاعر، وهي لن تثبت بشيء، ومع ذلك فلن تختفي اختفاء كلياً، فسوف يظل ضمير المخاطبة المؤنثة في مطلع كل بيت من أبيات القصيدة، يدعو الغائب الحاضر ويحاوره، وتلك واحدة من وسائل الخطاب الشعري، التي يهدم من خلالها قانون الخطاب التثري في الإرسال والاستقبال، وتتداخل ماهيات الانفراد والازدواج لتدخل ألوان الطيف.

ومحور القصيدة الذي تدور حوله هو «الحيرة» وهي نقطة من نقاط الضعف المحببة أمام الأنتى في لحظة العشق، لأنها تعادل الانهيار وتساوى تعدد المزايا، ومع أن الحيرة «عدم معرفة»، فإنها ليست «جهلا» أى مع أنها «عدم ضياء» فهي ليست «ظلاما» ومن أجل هذا فإن البيتين الثاني والثالث في المقطوعة يطرحان هذا التذبذب السريع بين المحورين. فإذا قال البيت الثاني «لست أعلم» بصيغة النفي والسلب، عاد البيت الثالث لكي يؤكد بصيغة الإيجاب والإطمان ما نفاه سابقه: «كل حسن أراك أكبر منه» ومن خلال ذلك يتم اللجوء إلى إثبات الأمور من خلال نفيها، وتلك خاصية أخرى من خواص الخطاب الشعري في اللغة: أن لا تسوق المقدمات اللغوية المعهودة إلى نتائجها اللغوية المتوقعة، فلا يعنى النفي نفيا ولا الإثبات إثباتا، ولعل هذا هو ما جعل القصيدة في الأبيات الخمسة التالية، تفتحها جميعا بصيغة نفي موجدة «لست أهواك» وهي تريد منها جميعا أن تصل إلى قمة الإثبات «إنني أهواك» سوف تستمر صيغة النفي المحيرة حيرة الشاعر نفسه في التردد لكي تقلب كل البواعث المحتملة للحب تفتحها لكنها في الوقت ذاته تفجر قوة عجيبة في الحرف «إن» التي تستخدمه في الأبيات كلها مسبوقة بحرف الواو وتاليا لجملة النفي، فإذا بهذه المزايا جميعا، تبدو وكأنها «مفروغ منها» وكأن المحبوبة بلغت

في كل واحدة منها مفردة شأوا لإبطال ومع ذلك فما تزال الحيرة مستمرة تقلب البواعث على كل الوجوه . فإذا بلغت التساؤلات مداها فإن الصوت «الأخر» لن يجيب ولكن سيبرز الصوت «الأول» مرة أخرى ، لكي يزيح كل موجات النفي المتتالية بموجة إثبات واحدة قوية : «أنا أهواك أنت» ولكن يكرر العنصر الذي اعتدى إليه هنا ، وقاده إلى الإيجاب بعد أن قادته كل العناصر السابقة إلى السلب «أنا أهواك» أنت «أنت» فلا شيء سوى «أنت» وهو عنصر لا يشفى من الحيرة بقدر ما يعلن الاستسلام في الحب لقوة أكبر من التحليل المنطقي ، تؤكد ضعف المحب وتستكشف في العنصر اللغوي البسيط «أنت» قوة تجمع كل العناصر الجمالية والفلسفية والعقلية التي ساقها التحليل مجزأة . ثم انتهى منها الواحد بعد الآخر ليتهيى إلى الدفء الانساني الموحد والبسيط والخاص ، والذي يجيب وحده على كل التساؤلات .

إن البيت الأخير من المقطوعة ، يسوق جملة ما انتهى إليه التأمل في شكل حكمة أو مبدأ عام ، ومن أجل هذا فلعله أضعف أبيات المقطوعة ، وكأن الشاعر قد استيقظ من مبدأ «الحيرة» الذي سيطر عليه ، وجعله في منطقة غائمة بين الضوء والظلمة ، لكي يقول «وجدتها» : «إن حبا يا قلب ليس بمنسيك جمال الجميل حب ضعيف» مع أن الشاعر نفسه لم ينس جمال الجميل ، فقد بدأ به عد الخصال المميزة : «لست أهواك للجمال ، وإن كان جيلا ذاك المحيا العفيف» ومع ذلك تظل هذه المقطوعة ، نموذجاً جيداً لمقطوعات قصيرة كثيرة في ديوان العقاد نجحت في تصوير لحظة إنسانية من لحظات الحب تصويراً صادقاً ، واصطنعت لها اللغة المناسبة ووسائل «التذكير» الشعرى المناسبة وأهمها أن الحجة الشعرية ليست حجة مباشرة ، تصل من المقدمات إلى النتائج بطريقة منطقية ولكنها حجة «مراوغة» تصطنع النفي لكي تصل إلى الإثبات ، وتترك وجه السلب وإذا بها تنتهي إلى الإيجاب ، وتجعل الذهن يلف معها في حركة الذهاب والعودة والاتصاف ، فيحدث من خلال هذا كله معنى المتعة الشعرية ، لأنه ليس المقصود في الشعر أن «نصل» إلى الهدف ولكن «كيف» نصل إلى الهدف^(١٦).

من أجل هذا كله فعندما يلجأ الشاعر نفسه إلى منهج الاستدلال الشرى القوى المحكم ويتحرك من لحظة مقدمة معلومة إلى هدف منشود ، نحى قصائده في مناخ مغاير ، حتى ولو أحكم اختيار اللفظ ، وانتقى الصورة وأجاد الاستدلال ، وهذا هو ما يمكن أن يحس به المرء عندما يقرأ مقطوعة مثل مقطوعة «ما الحب»؟ من ديوان أشجان الليل^(١٧) .

يقول العقاد :

من الخلود فما أغلاه من بدل
نالوه من أبدي باقي ومن أزل
قالوا لنا حسبكم بالحلب من أمل
على السعادة بين الموت والقبل
إذا عشقنا بشيطان من الخجل
ولانحسب؟ لهذا أين الفشسل

ما الحب؟ ما الحب؟ إلا أنه بدل
ننزهى به حين يزهى الخالدون بها
داموا فلما تقاضينا الدوام لنا
داموا وقد حسدونا في سعادتهم
داموا وقد منعونا أن نساوهم
أنشترى الحب بالدينيا وما رحبت

ولاشك أننا نحس بأين الفشل في الوصول إلى المناخ الشعري الذي رسمته المقطوعة السابقة، واتحدت فيه العناصر الأولى من عاطفة وفكر وخيال ولغة تحتوي هذا كله وتتبع منه، فبدت القصيدة عنصرا واحدا، على عكس ما نرى أمامنا في مقطع كهذا لاشك أن به كثيرا من العناصر الأولى الجليدة، فهو قد صيغ في بحر موسيقى صحيح هو بحر البسيط، والتزم قافية مطردة يمكن أن تكون في ذاتها موضعا للتأمل، وراوح بين ألوان الجمل البلاغية من انشائية وخبرية، وعمد إلى التكرار وقد رأينا من قبل صتيه في بناء الجمل الشعري، واخترق الآفاق ففد إلى ما وراء عالم الشهادة، وخاطب الخالدين وحاورهم، ولكن كل هذه «العناصر الأولى» ظلت عناصر مفككة، لم ينجح الشاعر في أن يصهرها ويحوها إلى عنصر واحد، ومن ثم لم ينجح في أن يحول قصيدته إلى جسد حتى يثبت فيه الروح، فظلت القصيدة كالجسد الميت لا يغنيه عن الموات تناسق الأعضاء، أو كالدفع البارد تضرب عليه يد الفنان الصنّاع فلا تترك أصابعه صدى يبعث على الطرب، والشاعر يحس أحيانا بالهدف الشعري وقد فرّ منه فيلجأ إلى الهوامش الثرية موضعا، فهو يعقب على بيته القائل :

أنشري الحب بالنديا وما رحبت ولا نحسب ؟ لهذا أين الفشل

يعقب عليه في هامش الصفحة قائلا : « الخالدون لا يحبون لأنهم باقون كاملون ، والحب هو وسيلة الفاني إلى البقاء والكمال ، فكأنهم باعوا وجود الخالدين لينعموا بسعادة الحب ، فإذا فاتهم النسيان فهذا حرمان من الأصل ومن العوض ، وهذا أين الفشل » .

والتعليق نفسه يثبت أن العناصر الأولى وجدت في ذهن الشاعر ولكنها استعصت على التلاحم ، أن الشعر سبيكة فنية ، تصنع من مجموعة من المعادن الجيدة القابلة للتصاهر ، لكنها لا تتشكل إلا في درجة حرارة معينة ، فإذا فاتتها هذه الدرجة ولم يستطع الصائغ أن يصل بها إليها ، فلن يغني عن السبيكة أبدا جودة المواد الخام ولاكثرتها .

ان المقطوعات الغزلية القصيرة في ديوان العقاد . تتفاوت بين هذين اللونين اللذين أشرنا إليهما ، تبعا لامتزاج العناصر الرئيسية الأولى للنص ، أو طغيان جانب منها على الآخر ، والعقاد في خلال هذا كله ، يتعامل مع وسائل التعبير الشعري المعتادة ، اللغة بمستوياتها المختلفة ، والصورة بوسائلها الفنية المجازية المتخيلة أو الواقعية المساعدة على تشكيل مناخ معين . والرمز بدرجاته المتفاوتة ، قدرة على الشفافية ، أو غموضا ، ثم من وراء هذا كله تقف التجربة المعاشة أو المتخيلة وهي تأتي أحيانا بعد أن تكون قد اختمرت « وتشتت » وخلت من ملابسات الواقع المباشر لتتقرب من الواقع الفني ، وقد تأتي أحيانا أخرى وما تزال فيها سمجحات الولادة وكدماتها وأثر الخطوط الحمراء والزرقاء أو تأتي فجأة دون اختيار تشف عن الفكرة الفلسفية من ورائها بطريقة مباشرة ، وتتقابل فيها العناصر وتساق الحجاج على طريقة المقال .

وقضية اللغة في شعر العقاد ، كانت موضع إشارات متعددة من النقاد والدارسين ، فهناك من يرى أن العقاد لم يهتم باللغة كمعصر هام في بناء الشعر وهو « يقف من اللغة » . . موقفا سلبيا في رأي النقد الحديث ، فعلى الرغم من تعريف العقاد للشعر بأنه التعبير الجيد عن الشعور الصادق ، فقد عاد وقرر في أكثر من موضع أن الشعر « ملكة إنسانية لا لغوية » وأن الشعر الحقيقي لا يتأثر كثيرا بالترجمة ، ونمك بأن « اللغة ليست هي الشعر ، وأن الشعر ليس هو اللغة ، وأن الإنسان لم ينظم الا للباحث الذي من أجله صور أو صنع التماثيل أو غنى أو صنع الألحان ، وإنما هي أدوات الفنون التي تظهر بها للعيون والأسماع والحواس » ولا شك أن هذه النظرة إلى دور اللغة وفي الشعر منه بخاصة لتثير الكثير من النقاش^(٢٧) .

وقد يرد هذا الرأي عند بعض الدارسين إلى جلور أخرى تأثر بها العقاد وهي تأنيبه - في الجانب اللغوي - من خارج اللغة العربية ، ويصعد هذا الرأي بفكرة الاستهانة باللغة أو عدم الاحتفال بها إلى مدرسة الشعراء الإنجليز التي أعلن العقاد إعجابه بها ممثلة في بيرون ووردزورث : « (٢٨) . أما المدرسة الأدبية التي أعجب بها العقاد وهي مدرسة بيرون ووردزورث فهي المدرسة التي عنت بالحياة الإنسانية في أبسط مظاهرها ، تاركة كل ما يتألق في صفحات التاريخ ، وهي التي أغرمت بالطبيعة وتذوقها بحدة وحرارة ودعت إلى البساطة متجنبة الزخرف والألفاظ الضخمة الطنانة ، وفي ذلك يقول ووردزورث في مقدمة الحكايات الشعبية ، ان هؤلاء الذين تصودوا من كثير من الكتاب المحدثين العبارات المزخرفة الطنانة اذا أصروا على قراءة هذا الكتاب حتى آخره ، فانهم سوف يعانون من إحساسات غريبة متغيرة غير رشيقة ، وسوف يبحثون عن الشعر ، ويضطرون للسؤال عن أي نوع من المجاملات سمح لهذا النوع من الكلام أن يسمى شعرا ، وذلك لبساطته ، ولأنه تناول الحياة المألوفة التي لم تعود الشعراء أن يأهوا لها أو يعنوا بالتحدث فيها » . لكن هناك من الدارسين من يعد العقاد من بين الذين يعنون بالأساليب تأثرا بالشعراء القدماء الذين قرأ لهم وأعجب بهم كابن الرومي وأبي العلاء والمتنبي والشريف وغيرهم وان كان هذا التأثير يتحول إلى تمثّل وهضم فيأخذ طريقه إلى الجزالة والصحة بدلا من الغرابة : « وهو من هذه الزاوية يعنى بأسلوبه عناية واسعة ، وهي عناية تقوم على الجزالة والمتانة ، واستخدام اللفظ الفصيح ، بل لا بأس أحيانا من استخدام اللفظ الغريب ، ولعل ذلك ما جعله يكثر في هوامش ديوانه الأول من شرح الكلمات ، ولكنها غريبة في حدود ضيقة ، لا يغلب على أساليبه الوضوح »^(٢٩) .

أما العقاد نفسه فهو يعلن عن موقفه من قضية اللغة وعن رأيه في مراتب السلامة والجزالة والغرابة والغموض في مناسبات متعددة من كتاباته ، ففي المقدمة التي كتبها لكتاب ميخائيل نعيمة الشهير « الغريبال » أعلن العقاد بوضوح أنه لا يتفق مع نعيمة فيما ذهب إليه من عدم أهمية الألفاظ في العمل الفني وإمكانية التسامح مع الفنان اذا أخطأ فيها ويقول العقاد في هذا الصدد : « زبدية هذا الخلاف ، أن المؤلف يحسب العناية باللفظ فضولا ويرى أن الكاتب أو الشاعر في حل من الخطأ ما دام الغرض الذي يرمي إليه مفهوما ، واللفظ الذي يؤدي به معناه

مفيداً . يعن له أن التطور يقضي بإطلاق التصرف للأدباء في اشتقاق المصردات وارتجالها ، وقد تكون هذه الآراء صحيحة في نظر فريق من الزملاء الفضلاء ، ولكنها في نظري تحتاج إلى تعديل وتنقيح ، ويؤخذ فيها بمنهج وسط بين التحريم والتحليل ، فرأيت أن الكتابة الأدبية فن والفن لا يكتفى فيه بالإفادة ولا يغني فيه مجرد الإقحام ، وعندني أن الأديب في حل من الخطأ في بعض الأحيان ، ولكن على شرط أن يكون الخطأ خيراً وأجلاً وأوفى من الصواب ، وأن مجازاة التطور فريضة وقضية ، ولكن يجب أن نذكر أن اللغة لم تخلق اليوم فتخلق قواعدها وأصولها في طريقنا ، وأن التطور يكون في اللغات التي ليس لها ماضٍ وقواعد وأصول ، ومتى وجدت القواعد والأصول ، فلماذا نهملها أو نخالفها إلا لضرورة قاسرة لا مناص منها» (٣٠).

والعقاد يفصل هذا الرأي فيما يتصل بالشعر حين يشير في مقالة كتبها في صحيفة الرجاء سنة ١٩٢٢ ، وأعيد نشرها في الفصول (٣١) بعنوان الوضوح والغموض في الأساليب الشعرية ، إلى أنه قد يعاب من الأساليب الشعرية ما يكون شديد الوضوح بحيث لا يدفع الخيال إلى البحث عما وراءه ، ولكنه في الوقت ذاته ينبغي ألا تقترب جودة الأساليب بغموضها ويشير إلى عبارات خالدة يذهب فيها الخيال إلى كل مدى ، وهي في غاية الوضوح ، من مثل قوله تعالى :

«والصبح اذا تنفس» ويتبع هذا المبدأ في الشعر العربي فيشير إلى نماذج للبحراني وابن الرومي وأبي العلاء ومسلم وأبي تمام جاءت كلها على عظمتها وغناها غاية في الوضوح «ومن هنا تعلم - كما يقول - إن القدرة في التعبير لا يعوقها الوضوح أن تبتعث الخيال إلى آخر مداه ، ونهاية سبحة وان الذي يهرب إلى الإلهام فراراً من الجلاء ، انما يهرب من عجز ظاهر إلى عجز مستور» (٣٢).

والواقع أن شعر العقاد نفسه ظهر فيه مستويات لغوية متعددة وأحياناً متفاوتة ، ربما يكون بعضها راجعاً إلى تأثره بقراءات في الشعر القديم تترك آثارها المباشرة أحياناً على عبارته حتى ليتذكر القارئ عبارة أخرى لشاعر قديم تشبهها (٣٣) ، ويرجع جزء من جانب السهولة وربما في قصائد الغزل بالذات إلى سعيه لإرضاء من يوجه إليه هذا الشعر بالدرجة الأولى وهو المحبوب ، ولقد أقر العقاد نفسه هذا المبدأ عندما تحدث عن صديقه الشاعر علي شوقي مقدماً لديوانه ، ومفسراً لشيوع ظاهرة المحسنات البديعية في الديوان ، فأرجعها إلى هذا الباعث الذي أشرنا إليه في سهولة بعض قصائد العقاد ، وهو باعث إرضاء المحبوب ، يقول العقاد عن علي شوقي : «ونحن الذين عرفنا الشاعر وعرفنا بعض من إنتاجهم من أحيائه لا نذيع سرا ، اذا قلنا انه كان يؤثر المحسنات فيما يتشدهم من شعره ، لأنهم كانوا يطربون لها ويستزبدون الشاعر منها ، ويعجبهم أن يبدع فيها كابداع النابغين من أصحاب هذه الصناعة في زمانها» (٣٤).

ليس تفاوت المستوى اللغوي عند العقاد اذن راجعاً إلى مراحل متعددة في حياته كان يؤثر في بعضها السهولة ويؤثر في البعض الآخر الجزالة كما حسب بعض النقاد ، لأننا يمكن أن نلاحظ أن العقاد في الديوان الواحد ، بل في الصفحة الواحدة يورد نعتين أسلوبيين يتنمى أحدهما إلى جزالة المباسين ، والثاني إلى سهولة الصحفيين المعاصرين ، ولنتأمل في هذين

النموذجين اللذين يردان في صفحة واحدة من ديوان «أعاصير مغرب». يقول تحت عنوان «الغيرة» (٣٥):

إذا راك القلب الذى لا تتوشه تخالب من وسواسه أو نواجه
فلا تحبى أنى خلى من الهوى ولا أنى مال هواك فتابه
ولكننى راض بما تظهـرينه وما أنا في السر المغيب نافه
فلست لى ما فات منك بسراج ولا أنا معط فوق ما أنا آخذ

وهذه مقطوعة لو جاءت غفلا من التوقيع لصحت نسبتها إلى العباس بن الأحنف أو غيره من فحول شعراء الغزل القدماء، وهو في نفس الصفحة يوجه حديثاً آخر إلى محبوبته بعنوان «قولى مع السلامة» وهو عنوان ينضح نثرية فيقول:

نعم مع السلامة والحب والكـرامـة

.....

أما لدا مسرتى
نادتك يا حبيبتى
فاستمعى تحيتى
ثم «اسألنى عن ليلتى»
ثم اضحكى وسلسلى
ضحكتك النغامة
فان أطلت بعدها
فهذه علامة

قولى مع السلامة قولى مع السلامة

ولاشك أن المستوى اللغوى الثانى أقرب إلى ما يكتبه شعراء الصحفيين، أو إلى القصائد التى يتبادلها الأخلاء من الشعراء خلسة في مجالس المنادمة. على أنه ينبغى أن يقال إن السبب في عدم تأتى المقطوعة الثانية ليس هو المستوى اللغوى، فنحن مع العقاد فيما يراه من أن الفكرة العميقة يمكن أن تصب في لغة سهلة، وللعقاد نفسه نماذج كثيرة من هذا اللون في قصائده الغزلية، ولكن ربما كان سبب هذا الانطباع أن القصيدة نقلت أضواء «التجربة المعاشة» قبل أن تتحمر، وتصبح «تجربة شعرية» فتتخلص في هذه الحالة من بعض أضواء الواقع المباشر بما في ذلك بعض الأضواء اللغوية، ويضاف إليها ذلك الجانب الضرورى من التأويل الشعري للواقع، لكن هذه الإضافات بالطبع لا تأتى على طريقة

(فكرة واقعية + وزن + تأويل شعري = قصيدة) لكنها تأتي متخللة نسيجها متحركة في وصفها على النحو الذي كان يلجأ إليه العقاد في كثير من قصائده «السهلة» الممتعة مثل بعض قصائده في الطفولة (٣٧).

وفي الحياة اليومية في ديوان «عابر سبيل» وكذلك بعض قصائده في الغزل مثل قصيدة «الصدر الذي نسجته» والتي يقول فيها :

هنا مكان صدرك هنا هنا في جـوارك
هنا هنا عند قلبي يكسـاد يلمس حبي
وفيه منك دليل على المودة حبيبي
ألم أنـل منك فـكرة في كل شـكـة ابـرة
وكل عقـدة خـيط وكل جـرة بـرة
هناك مكان صدرك هنا هنا في جـوارك
والقلب فيه أسير مطـوق بحـصارك
هـذا الصـدر رقيب على الفـؤاد قـريب
سـليه : هل مـر منه لى طيف غـريب
نسجته يـديك على هـدى نـاظـريك
إذا احتـواني فـانى مـسا زلت في اصـبك

فاللغة الواقعية، واللغة البسيطة لم تطغيا على التأويل الشعري، بل ربا ساعدتا على وضع هذا التأويل في إطاره المناسب، والذي يتأمل اللقطة الواقعية يجدها قد ذابت، فليس هناك «حدث» بالمعنى الشري، أكثر من صنع الصدر وإهدائه، ولكن التأويل الشعري ينفذ إلى التفاصيل الدقيقة، فيوردها مشفوعة بما يقودها إلى بؤرة مرسومة، فتتحول كل لقطة إلى دلالة على الحب، حتى شكة الابرة وعقدة الخيط، وتتحول وظيفة الصدر «العملية» التي لا تفكر إلا فيها ونحن نرتديه كل يوم وهي جلب الدفء، إلى وظيفة أخرى شعرية تنبها لها كلمات القصيدة، عندما يتحول الصدر إلى رقيب على القلب، لايسمح بأن يمر إليه من خلاله طيف غريب، ويحس الشاعر في الخاتمة بهذا التطامن الوديع عندما يحتويه الصدر فيدرك أنه يرب «إصبعي» من يجب وهي عبارة مشعة تجمع في لقطة واحدة، خيوط الصدر، وقلب المحب، وشكة الابرة المتوقعة عند المخالفة. وإذا كانت هذه النماذج تبين جانباً من وظيفة «المفردة» السهلة في بناء القصيدة هنا فإن الكلمة الجزلة ربما لا تحتاج إلى وقفة خاصة فإنها تستشكل معظم النماذج التي ستناولها عند الحديث عن الصورة والرمز، وكذلك عند الحديث عن امتزاج العناصر من خلال تناول القصائد الغزلية الطويلة عنده.

لكننا يمكن أن ننظر إلى الكلمة من زاوية ثابتة في غزليات العقاد وهي زاوية «الصياغة» وقدرة بعض الصيغ على الإقناع والتجسيد أفضل من غيرها في مواقف معينة، وقد أشارت

بعض الدراسات النقدية^(٣٧) عند مناقشة نص من النصوص الغزلية عند العقاد وهو قصيدة «الحسن المحبوب» إلى أن العقاد يكثر ميله في هذه القصيدة إلى استخدام المصادر مثل الوفاء والحنان والوداعة والرويق ونعومة الطبع والدلال وهي صيغ قد تساعد على التعميم والتجريد في مقابل صيغ أخرى مثل اسم الفاعل أو الصفة المشبهة قد تكون أكثر عونا على استحضار الصور المحددة كما فعل ناجي في حديثه في الأطلال عن «واثق الخطوة» ساهم الطرف، ظالم الحسن... الخ». وهي ملاحظة جيدة تمتد جذورها إلى ما تعرفه كتب البلاغة العربية من فروق دقيقة بين دلالات الصيغ بعضها والبعض الآخر، وشعر العقاد في الغزل نفسه يجيد استخدام هذه الصيغ في كثير من مواطنه، ولعل صيغة الصفة المشبهة تأخذ شهرتها ووظيفتها في استحضار الصور المحددة من تردها في مطلع المقطوعة الشهيرة للعقاد «نفثة» والتي وردت في ديوانه «وهج الظهيرة»^(٣٨) حيث يقول:

ظيآن، ظيآن، لا ضروب الغيام ولا	عذب المدام ولا الانداء تسروني
حيران حيران لانجس الساء ولا	معالم الأرض في الغفاء... تهديني
يقظان يقظان... لا طيب الرقاد يدنا	نيني ولا سمسم السمار يلهمني
غصان غصان لا الأرجاع تبليني	ولا الكوارث والأشجان تبكييني
شعري دموعي وما بالشعر من عوض	عن الدموع نقاهها جفن محزون
يا سوء ما أبقت الدنيا لمغيط	على المدامع أجفان المساكين
هم أطلقوا الحزن فارتاحت جوانحهم	وما استرحت بحزن في مدفون
أسوان، أسوان، لا طب الأساة ولا	سحر الرقاة من الأدواء يشفيني
سامان، سامان لا صفو الحياة ولا	عجائب القدر المكنون تعنيني
أصاحب الدهر لا قلب فيسعدني	على الزمان ولا خل فيأسوني
بديك فامح ضنى ياموت في كبدي	فلست تمحوه إلا حين تمحوني

لقد استجبنا لإغراءات صيغة الصفة المشبهة، فأوردنا هذه المقطوعة الجميلة كاملة، لأنها تمثل نفسا شعريا خالصا، كثيرا ما لجأ إليه العقاد في قصائده الغزلية، ولكن علينا أن نقاوم الآن رغبة ملحة في تحليلها والوقوف أمامها، لأنها لا تدخل في الإطار المنهجي الذي اخترناه لنصوص هذا البحث وهو القصيدة الغزلية.

على أنه يمكن العودة إلى قضية «الصيغة» مرة أخرى، من خلال قدرتها على الاتقان الشعري، وفي هذا الإطار فربما نجحت الصيغة في الاستدلال والوصول إلى محور القصيدة والهدف الذي تسعى إليه، أكثر مما تنجح فقرات متتابعة من الاستدلال العقلي سواء تم ذلك في صورة ثبوتية منطقية، أو في صورة شعر استدلائي مفكك العناصر، ولناخذ مثالا على ذلك، واحدة من الأفكار الفلسفية، التي تقف وراء كثير من القصائد الغزلية، وهي فكرة «ثنائية» الأشياء في الكون وسعى كل جزء إلى تحقيق كماله وذاته من خلال الالتحام بالجزء الذي يضارعه

وينظره، وهو واحد من الأمرار الدافعة وراء شوق المحيين كل إلى الآخر، وهذا المعنى يترد كثيرا في قصائد العقاد الغزلية سواء من خلال طرح الفكرة شعرا، أو الإشارة إليها في مقدمات بعض القصائد أو هوامشها، ولكن هذه الفكرة ذاتها تسمى في إحدى القصائد إلى أن تلبس للتعبير عنها ثوبا لغويا بسيطا هو صيغة التثنية في اللغة، التي تختار لها موصفا فريدا هو القافية التي هي أوضح أنغامها صوتا، ثم تختار كذلك صيغة فريدة هي صيغة المثني في حالتي النصب والجر، حيث يبدو ذلك الإيقاع المتميز للياء الساكنة، وقد سبقتها فتحة كأنها تصعد إليها، وتلتها نون مكسورة كأنها تستريح من حركة الصعود تلك وتستقر على ذلك الحرف الأنفي المنغم وتظهره، والصيغة الموسيقية للمثنى المنصوب والمجرور على هذا النحو تبدو منفردة لا تلتبس بصيغة أخرى في اللغة، بخلاف صيغة المثني إذا كان مرفوعا فإنها يمكن أن تختلط نهايتها الساكنة من الناحية الموسيقية مع نهايات أخرى كنهاية صيغة «فعلان» في الصفة المشبهة مثلا، ولقد بلغ من تفرد صيغة المثني المنصوب تلك في اللغة العربية أن تصير من الحدود الفاصلة بين الفصحى وعامياتها المتطورة عنها، والتي تهرب في مجملها من هذه الصيغة المحكمة التي تجمع بين الفتح والياء بما يقتضيه ذلك من تنبه الجهاز اللغوي أثناء النطق، إلى حركة تميل معها الفتحة حتى تصبح قريبة من الياء ومجانسة لها، ومن ثم تظل صيغة المثني المنصوب من هذه الزاوية ومن الناحية الصوتية بالذات «نبلا» لغويا، يوحي بمجرد إيقاعه بأن الحديث يدور حول اثنين دون لبس مع أي معنى آخر من معاني اللغة^(٣٧).

حين نستحضر هذه الشحنات القوية التي تكمن في هذه الصيغة، ندرك إلى أي مدى يجدوها التوفيق في الاستدلال الشعري على قوة المزج بين الحبيين في المقطوعة التالية من ديوان «أشجان الليل» والتي تحمل عنوان «أتعلمين؟»^(٣٨)

أتعلمين بسرٍّ بين نفسين	أقوى من الحب في جمع الشيتين
أتعلمين بحسن في مطالع	أجل من الحسن مجملوا لروحين
أتعلمين بشيء كـامل أبدا	أتم من عـالم في قلب صين
إن السموات والأرض ضمنت	خليقة الله في ثوب الجديدين
لني انتظار هوانا كي تلوح لنا	في خير ما أشرقت يوما لعينين
حسب الهوى ألفة القليلين وحدهما	فكيف لو تم في روحين حـرين

إن المقطع ليشع بقدرته على تحقيق الامتزاج في الحب، ومفتاحه الرئيسي الذي أعطاه هذه القدرة، هو الصيغة اللغوية التي لجأ إليها الشاعر، فأغته وحدها عن كثير من ألوان الاستدلال والاستنتاج، وساعدت مع العوامل الفنية الأخرى على تحقيق الصهر والاندماج . هنالك اتفاق على أن الكلمة في الفن لا يقصد منها الإفهام وأداء المعنى فحسب، وإنما

تجاوز ذلك إلى الإحياء والظلال، وهي مقولة قد لا تحتاج إلى كثير من النقاش، وقد سبق أن اقتبسنا رأياً للعقاد في مناقشة نعيمة يقترب من هذه النقطة، ومن هنا فإن من الثابت أن ظلال الكلمات يمكن أن تمنح بالنص في آفاق عالية، ويمكن أن تهبط به إلى مستويات دنيا، وتكون عاملاً يساعد على إضاعة كثير من الجهد الذي بذله الفنان في بناء عمله.

وإذا كانت قصائد العقاد الغزلية قد حظيت بمئات الكلمات ذات الظلال المجنحة، فإنها قد اشتملت كذلك على بعض الكلمات التي قد تقف ظلها حائلاً دون تمنيع البيت أو المقطوعة، ولقد سبق من قبل أن أشار الدكتور مندور^(١١) إلى كلمة «عقيرة» في قول العقاد عن أغاني الطائر:

من اللغات ولا لغات سوى التي رفعت بهن عقيرة الوجود جسدان

وكذلك وقف الدكتور السكوت^(١٢) أمام كلمة «فكاك»، في قصيدة «عام ثان» حين قال يخاطب العام المنصرم بعد أن منحه من السعادة ما كان يريد:

دارت بـ روجك والموى يخطو وتبعه خطاك
وحدث وجهك مقبلاً ومضى فلم أذم «قفـاك»

ويمكن أن نضيف إلى هذه الوقفات كلمات أخرى تحمل ظلالاً قد تتعد بالمعنى عما يريد مثل قوله في نونية الحب الأول^(١٣) يخاطب المحبوب:

يا أملح الناس هلا كنت أكبرهم روحاً فينفقوا روح وجثمان

فأياً كانت صحة الصياغة اللغوية في دلالة الجثمان على الجسد، فإن اللغة قد درجت على ربط الجثمان بالميت وما يرتبط به من إشبعات لا بالمحبوب المتوهم المتملأ حياة.

وفي مقطوعة رقيقة في ديوان «وهج الظهيرة»^(١٤) تحمل عنوان «درج الحب» يتحدث الشاعر عن وصل محبوه ويتمنى منه المزيد، وكلما تحققت أحلامه زاد ظمأً ويعجب كيف كان يرضى بالقليل من قبل فيقول:

قبلت به فتجسدت على غير التي دريت من علي
الآن أطعم أن أكسون له ويكسون اذ يمسي ويصبح لي
وأكد أشفق أن تراعيه حرصاً عليه شوارد المقل
في القلب شيطان يقول له زد كلما أوى على أمل
ينالو كذب لا نرضى فوا عجباً كيف ارتضينا أمس بالليل

وواضح أن ختام هذه المقطوعة الجميلة بكلمة مثل «البلل» بإيماءاتها الجانبية المتعددة، لا يخدم المعنى الشعري، أيا كانت درجة الدقة القاموسية في دلالة «البلل» على درجة من درجات المطر الخفيف.

وهو في موطن آخر يتحدث عن محبوبه الطاهر الذي يحبه غلصاً فيقدم هذه الصفات من خلال نفي أصدادها، فيبدو وكأنه يسيء إلى المحب أكثر عما يحسن إليه، يقول (٤٥):

ضاق الفضاء بما يحويه من فرح فكل ما في فضاء الله فرحان
إلا المحب الذي لأحبه دنس ولا مودته خب وادهان
نفسه عن عرس الدنيا شواغله إن الحداد عن الأعراس شغلان

فلا شك أن معاني الدنس والمكر والملقى، حين تنسب إلى المحب ولو على سبيل النفي فإنها تسيء إليه وإلى البناء الشعري، وقد نبت القديما تنبه القدماء إلى أن مما يعاب، أن يقال: هو غير بخيل والأولى، هو كريم، وكان بشار في نقاشه المشهور مع أحد شعراء عصره، يعيب عليه قوله:

ألا إنما ليل عصا خيزرانة إذا غمزوها بالأكف تلين

ويذكره بأن مجرد ذكر العصا يوحى بالجفاف، ولا يغنى عنها أن تأتي في أعقابها كلمة أخرى تروحي بالليونة مثل «خيزرانة» ويقدم النموذج لتلافي الكلمة غير الموحية فيذكره بقول شاعر سابق:

إذا قامت لحاجتها تئنت كأن عظامها من خيزران

فيأتي معنى الليونة دون أن تعكر صفوه كلمة غير موحية.

ربما يتصل باختيار العنصر اللغوي ومدى تأثيره على مناخ قصيدة الغزل، لون الضمير (٤٦) الذي يختاره الشاعر في مخاطبة من يحب، ولأن اللغة الشعرية لا تعتمد على الإقحام فحسب، كما سبق أن أشرنا، ولأن لها طوعية في الحركة لا تعرفها اللغة الثرية، فإن المعنى البسيط الذي يؤديه رجل معين لامرأة معينة، حين يقول لها في لغة الشر «أنا أحبك» بضمير المتكلم المقدر والمخاطبة المفردة، يمكن أن يؤدي في لغة الشعر بتسامح أكثر من حيث الإفراد والجمع والتذكير والتأنيث، فيقال «أنا أحبك» بضمير المخاطب المذكر بدلا من المؤنثة، وذلك عرف ربا كانت تلجأ إليه اللغة في البداية للتلميع والإخفاء، ولكنه أصبح عرفا في اللغة الشعرية للمحمين وامتد إلى خلق صفات المذكر على المؤنثة تمويها وتلميحاً، ومن الممكن كذلك أن يتم توجيه الخطاب على أنه بين جميعين لا مفردتين فيقال «نحن نحبكم» لكي تحتفي المحبوبة في الحبي، ويختفي المحب في القبيلة، وتنمو الشاعر في سياق من الكتبان، وعندما يقول المنتهي مثلا:

بإيمان يعزز علينا أن نفارقهم وجداننا كل شيء بمدكم عدم

فإنه لم يحدد: من الذي يقصده في «علينا» وفي «نفارقهم» وظل المعنى مستساغاً وطبيعياً، لكن شبكة التبادل بين الضمائر المختلفة في الشعر يمكن أن تمتد إلى أبعد من هذا من الناحية النظرية، فهل يمكن أن يكون الأول مفرداً والثاني جمعا، فيقال «أنا أحبك» على معنى «أنا أحبك» بكسر الكاف أو أن يحدث العكس فيقال «نحب نحبك» على معنى «أنا أحبك»^(١٧٧)، وهل الشاعر حر حين يختار نمطا من أنماط شبكة الضمائر المتاحة أمامه في قصيدة معينة أن يغيره في نفس القصيدة، فيقول لمن يجب مرة «أنا أحبك»، ومرة «نحن نحبك» أو «أنا أحبك» وهكذا؟ وما الأثر الذي يمكن أن يتركه نمط من هذه الأنماط على مناخ القصيدة ترفعا أو تواضعا أو صلابة أو انسيابا؟ إنني قد لأملك إجابة حاسمة على هذه التساؤلات، على افتراض أن لها إجابة حاسمة، لكنني سأكتفي بإيراد بعض أبيات من غزلية رقيقة للعقاد تتغير فيها شبكة الضمائر بينه وبين حبيبته بحرية واسعة، ولسوف نضع خطا تحت الضمائر في الأبيات، بقول العقاد في قصيدة «الحرام والحلال»^(١٨٠) من ديوان وهج الظهيرة:

حيي الذي لست أعني سوا	ه اذا فهت بالقبول مستريلا
وقليلة شعوري التي أنتحي	اذا أجمل الشعور أو فصلا
كان مآقي ما ركب	الا لترصلك أو تأفلا
فما أعشق الحسن الا عليك	وكالوحش بعدك ريم الفلا
أحين صرفنا اليك القلوب	قضيت فحزمت ماحللا
فبيح بعيني أن تنظفرا	ولكن لعينيك أن تقفلا
وحب الجمال حرام علي	وأما اختيالك فيه فلا
ولاخير أنك حللو المذاق	شهى العنق سرق الحل
وكن أنت شمب الضحى رونقا	وكن أنت نبت البرى مخضلا
فلأن نحن كسانت لنسا عين	فقد عظم الجرم واستغفلا
فيا ظالمين وما همنا	سواكم من الناس أن يمدلا
أيحسوا لنا الحب أو فاحجبوا	قواما تننى ووجهها حلا

إن إحصاء الضمائر في الأبيات التي أوردناها وهي أبيات تدور في قصيدة واحدة وفي مقطع واحد يبرهن أن الحب ليس ضمير المتكلم المفرد خمس مرات، وضمير المتكلم الجمع ست مرات، وأن المخبوب أبس ضمير المخاطب المفرد عشر مرات، وضمير المخاطب الجمع أربع مرات وكل هذا تم على طريقة الانتقال الحر دون تقيد بنظام معين ومع هذا فيبقى أن المقطوعة أسرة غنية النفس.

والطريق الذى سلكته الصورة في نموها لاقت للنظر، فقد بدأت من أبعد نقطة متخيلة ثم أخذت تزحف رويدا رويدا حتى التحمت بهدقها، فحين يتعلق الأمر بالشك لايرد على الذهن للوهلة الأولى صورة الناسك الذي من شأنه الجئح إلى اليقين، ولكن الزحف من خلال بواعث الشك التي تقود الناسك ذاته إلى هذا المآل، تنمي في النفس في الوقت ذاته، فراغ صبر المحب المخلص ونفاذ طاقته .

وأحيانا تتحول الصورة من خلال النمو إلى رمز مستقل لايمثل الطرف المعنوي فيه إلا الشراة الأولى، التي ينطلق بعدها الطرف الحسي ليكبر وينمو ويتحول إلى صورة من لحم ودم، ومن ذلك الرمز للحب بالطفل وهو رمز استخدمه العقاد في أكثر من موضع في دواوينه وأصله وشاع بعد ذلك في الشعر العربي الحديث في مدارسه المختلفة، فيقول العقاد في قصيدة "موت الحب" من ديوان أشجان الليل^(٥١) :

غـالـه وهو صغير قبلما تكبر البلوى به يوم نـواه
كنت أرجـوه ليـومى كلما عـزنى في مطلع الشمس هـواه
كنت أرجـوه لليل كلما لجت الحيرة بى تحت دجـواه
كنت أرجـوه لأمس، لقد رب أمس لك لا تـرجـو سـواه

وهو يعود إلى نفس الرمز، رمز الطفل المعبر عن الحب، في قصيدة أخرى، حين يقول في قصيدة "بعد عام"^(٥٢) من نفس الديوان .

خبرينى كم من العمر يـدوم ذلك الطفل الذى أكمل عامـا
خبرينى أنت . . انى لـزعيم أن يـدوم الدهر لايسـو دواـما

ولا شك أن هذا الرمز الذى أصله العقاد في شعره الغزلي قد شاع من بعده واستفاد منه شعراء المدرسة الجديدة، فكان مصدرهم، ولم يكونوا في حاجة إلى العودة إلى الرمز من الأوربيين ليقبضوا منهم هذا الرمز كما يرى بعض النقاد^(٥٣) في تعليقهم على قصيدة "طفل" للشاعر صلاح عبدالصبور، والتي تنمي نفس الرمز الذي التقطه العقاد من قبل، يقول عبدالصبور^(٥٤) :

قـولـى أـمـات
جـيـه جـسى وجـتـيـه
هـلـا البريق
مازال ومضى منه يفرش مقلتيه
ومضى الشعاع بعينه الهدباء ومضته الأخيره
ثم احترق

عل هذا النحو يتحرك البناء الشعري في المقطوعات الغزلية القصيرة عند العقاد، والتي

تشكل الجانب الأكبر من قصائده، معتمدا على وسائل البناء الفنية، اعتمادا على اللغة في مستوياتها المختلفة سهلة وجزالة، واستعانة بوسائلها النحوية الجمالية في البناء، ربما دون توقف أمامها أحيانا توقفا جماليا، وكل ذلك يساق من خلال الرمز والصورة المجسدة سواء منها ذات اللقطات الثابتة أو تلك التي تتألف لكي تجسد المعنويات الداخلية، من خلال المعادل الحسي الخارجي.

في هذا الإطار الفني تتحرك المقطوعات الغزلية القصيرة عند العقد فتشع ضياء وتخلق أحيانا، وتقصر عن ذلك في بعض الأحيان ولكنها في كل الحالات، تصدر عن نفس شاعر كبير.

لم يبق أمامنا إلا أن نقرب من مآخ القصائد الغزلية ذات النفس الطويل نسيبا، وهي تلك القصائد التي تخرج من إطار اللقطة الغزلية المحددة، إلى إطار الحب والجمال الأوسع، الذي يشكل فيه الجمال الأنثوي واسطة العقد، فتبقى القصيدة لذلك غزلية رغم تحليقها في آفاق متعددة.

وهناك رابط قوى يقيمه العقد في فلسفته وإبداعه المعنى معا بين مناحي الجمال المختلفة في الطبيعة، ومن بينها الجمال الأنثوي، وهو يجعل العشق من تم ليس دافعا فحسب إلى التوالد والاتصال الجسدي، وإنما هو دافع كذلك إلى الإبداع الفني في ذاته، يقول العقد في إحدى مقالاته المبكرة التي صمها في «ساعات بين الكتب»⁽⁵⁵⁾ وكانت بعنوان «الغزل الطبيعي»: «ليس تأثير العشق بمقصود على العلاقة النسلية بين الرجل والمرأة، ولكنه يمتد إلى كل غريزة سواء كان لها ارتباط بالشوق الجنسي أم لم يكن، وربما ملك النفس وتمكن منها ولم يبلغ من تأثيره النوعي عليها. إلا أن يذكى فيها الغرائز الغيرية التي تقوم عليها علاقات المجتمع، وأن ينمى الأذواق النوعية الأخرى التي تترجم عنها الفنون الجميلة من شعر وتصوير وفناء، ولذلك كان أهل هذه الفنون ممن لا يستغنون عن العشق، لأن موت عاطفته في نفوسهم يميت أذواقهم الفنية».

إن ذلك التصور الفلسفي عندما يتحول إلى عمل إبداعي في القصيدة الغزلية فإنه يعتمد على امتزاج عناصر الجمال الثابت منها والمطروح للتثبيت والتغزل ومن أجل هذا فإن القصيدة قد تبدو للوهلة الأولى مشكلة من أجزاء مختلفة بعضها يمتد في عالم الطبيعة أو عالم الحيوان، أو عالم الطير، والبعض الآخر في عالم الجمال الأنثوي، وليس هذا لجوءا إلى ما كان يعيه العقد على حافظ من أنه يخلط الأغراض في قصيدة واحدة، فكان لديه قطعة من الحرير وقطعة من المخمل وقطعة من الكتان، وكل منها صالح وحده لصنع كساء فاخر في نسجه ولونه، ولكنها إذا جمعت على كساء واحد فتلك مرقعة الدراويش⁽⁵⁶⁾، فالعقاد في هذا اللون من القصائد الغزلية، كان يستطيع أن يأخذ من خيوط القطع المتلازمة ما يجعله يشكل نسيجه المستقل. وتختلف درجات استدعاء العناصر الطبيعية من قصيدة لأخرى، فهي أحيانا تأتي في صورة موجات

مستقلة تأخذ حظها من النمو والتفصيل والتأمل قبل أن تندمج اندماجا طبعيا في الموجة المحورية للقصيد، وأحيانا تأتي في صورة لقطات سريعة، كل لقطة منها تنمى إلى أفق قابل للنمو في ذاته، ولكنها تنصب مركزة حول نقطة تلاقي القصيدة، ومن هذا النوع الأخير، تأتي هذه اللقطات المركزة في قصيدة «اليقين» من ديوان «أشجان الليل»^(٥٧) حيث يتيقن المحب بعد فترة شك وتردد، أن المهجر قد وقع، فتلون الأشياء جميعها أمامه بلون اللحظة التي يحسها، وتسعى العناصر جميعا لتحاوره أو يحاورها:

سلم الصبح كم ماريته كلما بدا	ولم يبد فيه ذلك الوجه حاليا
سلم الليل كم جافيته كلما سجا	ولم أرتقب فيه الحبيب الموافيا
سلم النيل كم أنكرته كلما جرى	ولم ألق فيه ذلك الحسن جاريا
سلم الدار كم ناشدتها القرب راجيا	وأرهفت في أنحائها السمع جاريا
وتطلبه منى جفون تعودت	على البعد أن تلقاه في الحى آتيا
سلم الروض مطلولا سلم القفر صاديا	سلم النجم لمحا، سلم البدر ساريا

فالعناصر التي آتت إلى محور القصيدة بعضها يباين بعضا في طبيعة ما يعطيه من الأحاسيس الأولى، ومن هذه الناحية، فإن الصبح يباين الليل، والروض يباين القفر، والنيل الجارى يختلف عن الدار الثابتة، لكن الشاعر العاشق يوجد الصهر بينها من خلال اتخاذ ذاته محورا تتجمع عندها في مأساتها كل مظاهر الطبيعة من ناحية ثم من خلال المواجهة مع هذه العناصر والتي تختلف من عنصر إلى آخر على النحو الذى توضحه الجمل التالية لكم الخبرية في الأبيات فالصبح إذا بدا يباريه، والليل إذا سجا يجافيه، والنيل إذا جرى ينكره . . . الخ وهكذا يستطيع الشاعر أن يحول درجات التباين إلى درجات التحام في لوحته الغزلية التي تساعده على ثباتها عناصر الطبيعة.

في بعض القصائد الغزلية تستقل العناصر الجمالية إلى حين. ثم تقدم نفسها وقد اكتملت إلى العنصر الرئيسى وهو عنصر الحب والجمال الأنثوي لكي تزيده تألقا ووضوحا، وقد تكون هذه العناصر ممثلة في الجمال الطبيعي من أزهار وأغصان وأشجار ومياه، وحيوانات وطيور وتلك تقود خطا المتاعر انطلاقا من الجمال العام إلى الجمال الخاص ومن الجمال المتاح إلى الجمال المتأبى، وقد تكون هذه العناصر متمثلة في بواعث النشوة الطارئة لكي تخلص إلى الحلم بالنشوة الدائمة، ويتمثل هذا التصور الأخير على نحو خاص، في المزج بين الحمر والحب، وهو مزج عرفه تراث الشعر العربي، وتراكمت من خلال مئات القصائد فيه، طبقات من المتعة على اختلاف درجاتها تقود فيها الحمرة دائما إلى آفاق الحب، بدءا من تلك التي تعنى بالرمز (الحمر والحب) مستواهما الظاهري المألوف، وانتهاء بتلك التي تعنى بالرمز من مرحلة من مراحل الحب الأفي الصوفي، ومن ثم فلا غرابة في أن تشيع نفس الصور في ديوان أبى نواس وابن عربى

، أو ديوان الأعشي وابن الفارض ، وهي تتيح لكل عاشق أن يصعد بالخمر إلى الدرج الذي
يبتغيه .

اتبع العقاد هذا « التكنيك » في بعض غزلياته ، ومنها هذه القصيدة التي ترد في ديوان وهج
الظهير^(٥٨) بعنوان كأس على ذكرى ، حيث يدور المقطع الأول منها على محور الخمر :

يانديم الصبوات أقبل الليل فهات
واقتل الهم بكأس سميت كأس الحياة

ومن خلال هذا المقطع يتدرج إلى السمات المشتركة التي يمكن أن تجمع بين الخمر
والمحبيب .

وهي سكر العين باللو ن سنى للمحبات
وهي سكر الألف بالعطر ذكي التفجحات
وهي في الكأس وفي النفس أحب النشويات

وبعد أن يستوفي هذا المقطع ويدو وكأنه عنصر مستقل نها في ذاته وإن كان قد استطاع أن
يشي بما سيتولى إليه ، يربط المقطع على الطريقة القديمة في حس الانتقال بالمحبيب ، فينسج من
كلمة « هات » التي كانت قافية البيت الأول ، مفتاحا يربط بين المقطعين :

هاتها واذكر حبيب النفس ياخير ثقاتي
ودع التلميح واجهر باسمه دون تقاة
صفه لي ضفة وما كان بمجهول الصفات
غير أتى أمتع السمع بحظ الحداقات
صفه في قلبي لو استطعت وترجم زفراقي

والمقطع من خلال هذا يصيب في المحور الرئيسي وهو الغزل ، من خلال التمهيد بالخمر
بما تؤدي إليه من تخليق ، والشاعر يستعين بالمداخل الكلاسيكية في تفصيل وصف الجهر على
وصف السر ، وإمتاع الأدن بلذة السماع والعين بلدة النظر ، وهو معنى مألوف في مثل قول أبي
نواس :

ألا فاسقتي خرا وقل لي هي الخمر ولا تسقني سرا إذا أمكن الجهر

وهو عندما يخلص إلى قلب المقطع وقد تخلص من صور الخمرات أو مزج بينهما وبين
الغزليات على النحو الذي رأيناه في اقتباسه معاني أبي نواس في الخمر وإلباسها للمحبيب
، يندرج الشاعر من هذا إلى طرح مجموعة من الصور التجسيدية للمحبيب وهي صور تطرح
على مستويين تعبيريين ، أولهما يطرح من خلال الصور الإنشائية ، فتتوالى أربعة أبيات ذات
مفتاح إنشائي واحد :

أترى ألبق منه في اصطياد المهجات
أترى أملح من خطراته في الخطرات
أترى أصبح من خديه بين الوجنات

أترى أعدل من قامته في الصعدات

ولعل الذي يمكن أن يلاحظ على الصور مع حماتها، أنها مستمدة جميعا من موروث ثقافي، أكثر مما هي مستمدة من تأمل في محبوب بعينه، وهي تتوالى كالصور المستعارة المألوفة، تبدو لعين القاري، وكأنها صور بلاستيكية، أو صور « موديلات » تقدم المقاييس النموذجية في الجمال، أكثر مما تقدم بمودجا حياله، والعقاد نفسه أشار مرة إلى فكرة « النموذج المثالي » في الجمال الذي يتعلق به أهوى في ذاته، لدرجة تتداخل معها الرؤية في عين الشاعر فهو يقول في إحدى قصائده^(٥٩)

أأهواه أم أهوى خيالا تعلقت به نظرتي في صفحة القدماء
ثم تأتي بعد هذه الموجة من الجمل الاستفهامية الإنشائية، موجة أخرى من الجمل الخبرية، وكان الصفات التي كانت تطرح على مستوى التساؤل أصبحت موضع تأكيد على مستوى الأخبار.

ذهبي الشعر ساجي الطرف حلو اللفتات
وهذا البيت تذكر به أبياتا قالها على محمود طه فيها بعد على نفس القافية في قصيدة « الجنود »

وتتابع بقية الصفات خبرية على هذا النحو، حتى يبدو المقطع وكأنه قد تخلص من آثار « الحمريات » في المقطع السابق، أو انتشى بها،
لكن المقطع التالي لا يلبث أن يعود إلى نفس مفتاح المقطعين السابقين، ومن ثم يعود إلى الخمر، لكن لكي يمزجها هذه المرة مع المحبوب في مقطع واحد:

هاتها باسم حبيبي قاتل الله عداتي
هاتها عشرا وكرر وَصِفْ العذب مئاث
صعه غضبان وصفه لاعبا بين اللدات

ويقود هذا المزج الشاعر إلى حيا تذكر الحبيب فينسل مرة أخرى من الخمر إلى صفات المحبوب ويمتد التذكر إلى القسوة التي علموها له، فإذا بالخمر تعود مرة أخرى إلى الظهور في المقطع، لا لتذكر بالحبيب كما فعلت على امتداد القصيدة، ولكن لتساعد على التسلي عن هموم الذكرى:

علموه وهو لا يعد لم ما كيد الغشاة
ليتني علمته الوصف ل وتكليب الوشاة
صفه بل أمسك فقد هاجت عليه حرقاتي
جمع الوجد بأشجاني وضاق أزماتي
هاتها صرفا وأغرق في طلالها حسراتي
عوضا عما يؤاتي من هوى أو لا يؤاتسي

وعلى هذا النحو لا تبدو العناصر المختلفة في القصيدة وكأنها أحرأ من رقع الدراوشر ، وإنما تبدو وقد تداخل النسيج فيها وأصبح فاء ماء واحد يمهد كل عنصر فيه لتاليه ويحمل أمداد سابقه وتتكون للقصيدة من تم وحدة خاصة ، هلا هي تتعي للعاصر الأولى ولا هي تنفصل عنها ، وإنما تصهر العناصر جميعا لتشكّل منها عنصرا حديدا هو القصيدة ، وذلك جزء من عمل كيمياء الشعر .

* هوامش البحث

- (١) أحمد ع. حجازي. أسئلة الشعر، مقال بجريدة الأهرام: ١٢/٣/١٩٨٨ م.
 (٢) د. محمد مندور. الشعر المصري، بعد شوقي، الحلقة الأولى، ص ٧٦.
 (٣) حمدي السكوت، أعلام الأدب المعاصر في مصر، سلسلة بيوجرافية نقدية بيلوجرافية - عباس محمود العقاد - المجلد الأول ص ٧٩ - مركز الكتاب المصري. ط أولى، ١٩٨٣ م.
 (٤) د. زكي نجيب محمود: مع الشعراء ص ٢٢، بيروت سنة ١٩٧٨ م.
 (٥) د. محمد مندور. المرجع السابق ص ٨١

(2) Voir: Rolland de Blandville L'expérience poétique, p 9 Paris, 1949
 (3) Ibid p. 10

(١٤) لمزيد من التفاصيل حول تأثير روح العلم على الأدب انظر: د. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن - ص ٥٣ وما بعدها، الطبعة الثالثة، دار هبة مصر، وانظر كذلك
 ٩ Jeune / littéraires, p. 29 et suivantes, Paris, 1949
 وكتابنا: الأدب المقارن - النظرية والتطبيق - الطبعة الأولى، مكتبة الزهراء، القاهرة سنة ١٩٨٤.

(١٥) د. حمدي السكوت. المرجع السابق، ص ٤١، ١٧٧.

(١٦) انظر: د. عبداللطيف عبدالحميد، شعراء ما بعد الديوان. الجزء الثاني ص ١٨ وما بعدها. مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٨٩ م.

(١٧) انظر: عباس محمود العقاد: الديوان في النقد والأدب ص ٥٣٤ (المجموعة الكاملة - المجلد الرابع والعشرون) دار الكتاب اللبناني سنة ١٩٨٣ م.

(١٨) العقاد. ساعات بين الكتب، يقال الشعر في مصر، ص ١١٤، بيروت سنة ١٩٦٨.

(١٩) العقاد. شعراء مصر وبيئاتهم في الحيل الماضي ص ١٦، كتاب الهلال، يناير ١٩٧٢ م.

(٢٠) انظر: د. محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص ٧٣ الطبعة الأولى مكتبة الشباب، القاهرة، سنة ١٩٧٠.

(٢١) د. محمد مندور، المرجع السابق، ص ٥٤.

(٢٢) بلغت قصائد التقدير والتأييد في «بعد الأعاصير» وحده تسع عشرة قصيدة، وأشار العقاد في مقدمة الديوان إلى أن «الشاعر المعاصر يصاب على مديحه أن كان يشي على المملوح بها ليس فيه». لكنه إذا أحس الإعجاب برجل عظيم فصدق في الأعراب عن الاحساس بعظمته فهو أحد المجددين». انظر: خمسة دواوين للعقاد، ص ١٩٤. أغنية العامة المصرية للكتاب، سنة ١٩٧٣.

(٢٣) انظر حول تطور الغزل واتجاهاته وفنونه المختلفة: د. سعد عيسى: الغزل في الشعر العربي الحديث في مصر. دار النهضة العربية - القاهرة، الطبعة الثانية، سنة ١٩٧٩.

(٢٣) العقد: مقدمة ديوان أعاصير مغرب (طبع في خمسة دواوين للعقاد) ص ٩١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٧٣ .

(٢٣) انظر: خمسة دواوين للعقاد، ص ٤٤، ٥٦ و ٥١ .

(٢٤) انظر، غرام الأدباء، لعباس خضر، وانظر كذلك، الغزل في الشعر العربي الحديث للدكتور سعد دعيس، وفيه اشارات كذلك الى مقالات لأبيس منصور في أخبار اليوم حول هذا الجانب .

29) Jean Cohen 1 et Lant 1 langage (théorie de la Poétique)
P 13, Paris 1979

والكتاب نعه الآن للترجمة الى العربية .

(٢٦) انظر كتاب: «بناء لغة الشعر» تأليف، جون كوين، ترجمة: د. أحمد درويش، الباب السابع، الوظيفة الشعرية ص ٢٢٥ وما بعدها، الطبعة الأولى، مكتبة الزهراء - القاهرة، ١٩٨٥ .

(٢٧) ديوان العقد، ص ٣٠٩ .

(٢٧) د. حمدي السكوت، المرجع السابق، ص ٧٤، ٧٥ .

(٢٨) عمر الدسوقي في الأدب الحديث، الجزء الثاني ص ٢٥٢، الطبعة السابعة، دار الفكر العربي - القاهرة (دون تاريخ) .

(٢٩) د. شوقي ضيف: الأدب العربي في مصر، ص ١٤، الطبعة السادسة، دار المعارف، ١٩٧٦، القاهرة .

(٣٠) انظر مقدمة العقد لكتاب الغريال لنعمة، القاهرة، سنة ١٩٢٣ .

(٣١) انظر . . . المجموعة الكاملة لمؤلفات العقد، المجلد الرابع والعشرون، ص ٢٦٥ وما بعدها - دار الكتاب اللبناني، سنة ١٩٨٣ .

(٣٢) المرجع السابق، ص ٢٦٨ .

(٣٣) انظر. د. عبداللطيف عبدالحليم، شعراء ما بعد الديوان، ج ٢، ص ٢٦ وما بعدها .

(٣٤) مقدمة ديوان علي شوقي، نقلا عن شعراء ما بعد الديوان، ج ٢، ص ٢٥ .

(٣٥) أعاصير مغرب (٥ دواوين للعقاد) ص ١٢ .

(٣٦) يمكن أن نجد في قصائد الطفولة عند العقد هذين اللونين اللذين أشرنا اليهما، السهولة الفنية الشاعرية ومن أوضح نموذجها قصيدة «غيرة الطفلة» في ديوان يقطعة الصباح ص ٥٣ والسهولة المباشرة غير المختصرة، ومن نماذجها قصيدة «البيلا» أي البيرة ينطق الأطفال في ديوان «هدية الكروان» ص ٧٠ .

(٣٧) انظر، د. حمدي السكوت، المرجع السابق، ص ٨٠ .

(٣٨) ديوان العقد، ص ١٩٨ .

(٣٩) حول بعض القيم الأخرى للتعبير بالمتن في الشعر، انظر كتابنا: في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة "مبحث" القصيدة المعاصرة بين الاستغلال والانتفاء" مكتبة النهضة المصرية، ١٩٨٨ .

(٤٠) ديوان العقد، ص ٣١٥ .

(٤١) د. محمد مندور، المرجع السابق، ص ٥٩ .

(٤٢) د. حمدي السكوت، المرجع السابق، ص ٨٧ .

(٤٣) ديوان العقد، ص ٤٧ .

- (٤٤) المرجع السابق، ص ١٦٨
 (٤٥) المرجع السابق، ص ٤٢ .
 (٤٦) لمزيد من التفصيل حول "الصناعات" ودورها في بناء الأسلوب، انظر كتابنا "دراسة الأسلوب في أشعار المعاصرة"، ص ٩٨، وما بعدها، مكتبة الزهراء - القاهرة، سنة ١٩٨٤
 (٤٧) حول معنى "أنا" في الشعر ودلالاتها، انظر: ساء لعة الشعر، ص ١٨٢ وما بعدها
 (٤٨) ديوان العقاد، ص ١٦١
 (٤٩) حصة دوزن للعقاد، ص ٣٥٤
 (٥٠) ديوان العقاد، ص ٣١١
 (٥١) ديوان العقاد، ص ٢٩٩
 (٥٢) ديوان العقاد، ص ٣٢١
 (٥٣) انظر: د محمد عيسى هلال، القذافي في الحديث، ص ٤٩، دار مجده مصر، سنة ١٩٧٧ .
 (٥٤) انظر: صلاح عبدالصور، "ديوان الناس في ملائتي"، ص ١٠٠ - بيروت، سنة ١٩٥٧

قائمة بأهم المراجع

- (١) أحمد عبدالمعطي حجازي : أسئلة الشعر ، مقالات بحريّة الأهرام ، القاهرة ، ١٩٨٨ م
- (٢) أحمد درويش : الأدب المقارن ، القاهرة ١٩٨٤
- ماء لغة الشعر ، القاهرة ١٩٨٥ .
- في التمدد التحليلي للقصيدة المعاصرة ، القاهرة ١٩٨٨ .
- (٣) عمر الدسوقي : في الأدب الحديث ، القاهرة ، (بدون تاريخ)
- (٤) سعد دعبس ، العزل في الشعر العربي الحديث ، القاهرة ١٩٧٩
- (٥) محمود الربيعي : في نقد الشعر ، القاهرة ، ١٩٧٠
- (٦) ركني نجيب محمود : مع الشعراء ، بيروت ، ١٩٧٨
- (٧) هادي السكوني ، أعلام الأدب المعاصر في مصر - عباس محمود العقاد القاهرة ١٩٨٣
- (٨) صلاح عبد الصبور : الناس في بلادتي ، بيروت ، ١٩٥٧
- (٩) شوقي صف ، الأدب العربي في مصر ، القاهرة ، ١٩٧٦
- (١٠) عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم في الماضي ، كتاب الهلال - القاهرة ، ١٩٧٣
- خمسة دواوين العقاد ، القاهرة ، ١٩٧٣
- ديوان العقاد ، أسوان ، ١٩٦٧ .
- الدنيوان في الأدب والنقد - الأعمال الكاملة ، بيروت ، ٨٣ م .
- ساعات بين الكتب - الأعمال الكاملة ، بيروت ، ٦٨ م .
- (١١) عبد اللطيف عبد الحليم : أدب ونقد ، القاهرة ، ١٩٨٨ م .
- شعراء ما بعد الديوان ، القاهرة ، ١٩٨٩ م
- (١٢) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، القاهرة ، ١٩٧٧ م
- (١٣) أحمد هيكمل : تطور الأدب الحديث في مصر ، القاهرة ، ١٩٨٨ م

14) J. Cohen - Le Haut Langage

Librairie de la poétique paris 1979

15) S. Jeun - Literature general

paris 1968

16) R. Renoult , L'expérience poetique

paris 1949

تجليات الأصالة في الشعر الحديث

د. عبده بدوي

- ١ -

لوحظ على الحضارة العربية في أول أمرها التحمس والتعجب للشيء الواحد، وفي ضوء هذا ظهرت جماعة لا تتحمس إلا للقديم الجاهلي على وجه الخصوص، وقد كان وراء ذلك النحويون والزواة، فقد كانوا في حاجة إلى ما يُسمى "الشاهد"، والمحافظة على لغة القرآن النقية، وعلى اللغة العربية بوجه عام بعد أن ثارت فيها الألسنة غير العربية بالإضافة إلى اهتمام الطبقة العليا بالفصاحة، وسقوط من يلحن بين هذه الطبقة، واختيار من يتقن الأدب القديم لتربية الأبناء^(١)، وقد كان عن اشتهار بالحفاظ على القديم والوقوف عنده الكسائي والأخفش وحامد الرواية وخلف الأحمر، ويروى عن هذا الأخير أنه كان على طعام مع جماعة منهم الشاعر ابن مناذر الذي قال لخلف: قَسْ شعري إلى شعر امرئ القيس والناطقة وزهير، فما كان من خلف إلا أن أخذ الصّحفة المملوءة مرقا ورمى بها عليه^(٢)، وقد عبر الجاحظ عن هذا الاتجاه بقوله: لم أر غاية النحويين إلا كل شعر فيه إعراب، ولم أر غاية رواة الأشعار فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج، ولم أر غاية رواة الأخبار إلا كل شعر فيه الشاهد والمثل. ولا شك أنه كان وراء الحماس للشعر القديم خلوة من الوثنية، وعدم الصدور عنها، وهذا صار أنموذجا^(٣).

- ٢ -

بدأت ظاهرة الأحاذية تتخلخل شيئا فشيئا، حين راحت الكتابة تأخذ طريقتها في المجتمع، وأصبح الكاتب يحل محل الراوي إلى حد كبير، وأصبحت هناك مجموعة تعترف بعدد من الشعراء بعد العصر الجاهلي، بحيث لا يتخطون عام خمسين ومائة للهجرة، ومن المعروف أنه العام الذي يشوف فيه الشاعر ابن هرمة الذي يعتبر آخر من يحتج بشعره، ولعل أول من يقابلنا مبشرا بهذا الاتجاه الجديد هو أبو عمرو بن العلاء، فمع أنه بالغ في التشدد للشعر الجاهلي إلا أنه "هم" بأن يأمر أصحابه برواية شعر جرير والفرزدق والأخطل، وكان عما قاله: لو أدرك الأخطل يوما واحدا في الجاهلية ما قدمت عليه أحدا، فقد كان جهده أن يقول: إنما نحن نحن فيمن مضى قبلي في أصول نخل طوال، وأن يؤكد على أن الخلف لا يضاهي السلف. ^(٤) ولكن الجيل الذي تجاوز عملية "الهم" إلى "العزم" تكاثر بالأصمعي، وأبي عبيدة وأبن الأعرابي، ولعل أكثرهم تشردا كان ابن الأعرابي الذي قال حين سمع شعرا لأبي تمام: إن كان هذا شعرا فما قاله العرب باطل، وقيل إنه سمع أرجوزة فأعجبته وطلب كتابتها، وقال: ما سمعت بأحسن

منها حين عرف أنها لأبي تمام قال: حرق حرق!!" ومثل هذا فعله مع شعر أبي نواس، فحين دُست عليه أبيات للشاعر أعجب بها، ولما سأل عن صاحبها قبل له: إياها لمن نذمه وتعييب شعره، فما كان منه إلا أن قال لمحاوذه اكنم علي! ومن المعروف أنه صاحب المقولة التي تقول بأن شعر القدماء كالمسك والعنبر كلما حرك ازداد طيباً، وأن شعر المحدثين كالزنجار يشم يوماً، ويذوى، ويرمى... ولعل أقربهم إلى المحدثين كان أبا عبيدة الذي جعل أبا نواس على رأس المحدثين لأنه فتح لهم باب القطن ودفعهم على المعاني، فموقف التردد بين القديم والحديث يظهر من موقف التلميذ ابن رشيقي حين قال: كل قديم من الشعر كان محدثاً في زمانه، ومن موقف الأستاذ الحُمري حين أورد أبياتاً لقطري بن الفجاءة ثم قال: هذا والله هو الشعر لا ما يتقللون به من أشعار المخانيت". وبصفة عامة فقد كان ما يحكم هذا الانعكاس هو "الزمن" الذي تحدد بهام خمسين ومائة للهجرة، وما يمكن أن يسمى "بالدأوة والجزالة". وإذا كان عامل الزمن كان قاصداً، فإن عامل البدأوة والجزالة والمحافظة على النحو والصرف والعروض، وارتباط النحو بالنص القرآني وقراءاته على وجه الخصوص كان قاطعاً كذلك، على حد ما نعرف من موقفهم المتشدد من الشاعر الجاهلي عدي بن زيد لاختلاطه بغير العرب وابتعاده عما يستقى باللغة النجدية، والقصور بأنه قد قرأ الكتب، ومثل هذا فصيل عن أبي دؤاد الأبادي. وقد وصل الأمر بالأصمعي إلى رفض الاحتجاج بشعر الكميت والطرماس وذو الرمة لأن الأول والثاني مولدان، ولأن الثالث كان يكثر من التردد على الخواصر، وبكثر من زيارة دكاكين البقائين".

- ٣ -

شيئا فشيئا أخذت ظاهرة الحدائث تتأكد في ضوء ظاهرة أخرى يمكن أن تسمى "ظاهرة الثانية" التي بدأت تنمو. وتعمل على أن تشكل الحضارة العربية قديماً فقد كانت هناك دائماً قضايا - الماضي والحاضر، والسلف والخلف، والظاهر والباطن، والحضر والوبر، والطبع الصنعة، والنبات والشيء، والمرتي والمتخيل، الثابت والمتحول - فهناك دائماً الشيء ونقيضه، وما أن يسمى "بالبطابق" وإن كان هذا الأمر قد زوجه حديثاً بما يمكن أن يسمى بالمحاورة والجدل بين الشيتين... المهم أنه حين جاء القرن الثالث الهجري تكون ملامح "الحدائث" قد أخذت تتحدد في مواجهة "القدماء"، وتكون كثرة الحديث عن الشعر الذي هو "أشكال بالدهر" و"أشبه بالزمان".

وقد كان هذا طبيعياً لأن القرن الأول إذا كان قد اعتمد الشعراء فيه على الطبع وحده، وفي القرن الثاني إذا كان الاعتماد على الطبع مع ثقافة واسعة وسطحية. فإن الأمر يختلف في القرن الثالث - على حد تعبير د. طه حسين - لأن الخروج من الطبع إلى الصنعة كان واضحاً، ولأن الطريق أمام الحدائث أصبح ممهداً، فابتداء دندن الجاحظ (٣٥٥ هـ) حول القضية، واشتهر

بشعر المحدثين، وسار وراء تلميذه المبرد (٢٨٥ هـ)، وفي الوقت نفسه ارتفع صوت ابن هبيرة ٢٧٦ هـ بما جعله يميل بعض الميل إلى المحدثين وخاصة حين قال: ولا نظرتُ إلى المتقدم بعين الجلالة لتقدمه، ولا إلى المتأخر بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين، وقد حسم القضية بقوله «... إني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، ويضعه في متخيره، ويرذل الشعر الرصين، ولا عيب عنده إلا أنه قيل في زمانه، أو أنه رأى قائله ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص بها قوما دون قوم^(٨)» ثم يجيء دور ابن المعتز (٢٩٦ هـ) الذي نراه مع القدامى في أول الأمر، ولكنه بعد فترة أعطى المحدثين حقهم، وفي ضوء هذا يكون المقياس الذي كان يعتمد على العصر والزمن في قول الشعر أو رفضه قد أخذ يحل محله مقياس جديد هو مقياس "الجودة والزيادة"^(٩)، فما يمثلته هؤلاء هو أنهم كانوا يحبون القديم كل الحب، وفي الوقت نفسه كانوا ينصفون المحدثين الذين كانوا لا يبعدون عن أصوله الفنية، فقد كانوا تلاميذ مخلصين لمن سبقوهم، وكانوا يعرفون لهم دورهم، ويجرون في ميادينهم، ويحكمون على الشعر لا على الشعراء!

-٤-

اشتدّ عود الوقوف عند "الثانية" بصورة أقرب إلى الموضوعية في القرن الثالث على الرغم من أنه كانت هناك ثنائيات قبل ذلك، على حدّ ما نعرف من ثنائيات أبي العتاهية والعباس بن الأحنف، وأبي نواس ومسلم بن الوليد، ولكن الحوار اشتدّ عوده حين دار حول أبي تمام باعتباره محدثاً - أو حداثياً - والبحثري باعتباره محافظاً على التقاليد العربية، ويمكن القول بأن أبا بكر الصولي قد حمل لواء النصرة للمحدثين، فهم قد وصلوا إلى معان لم يتكلم القدماء بها، وإذا أخذوا أشياء من القديم جودوه، ثم إن شعرهم أشبه بالزمان "والناس له أكثر استعلاء في مجالهم وكتبهم وتمثلهم ومطالبهم"، كما أن هناك من يرى أن الحسن بشر بن الأمدي في الموازنة بين الطائيين قد انتصر لما يمثلته البحثري على نحو ما رأى أحمد أمين في مقدمته لأخبار أبي تمام للصولي يعكس الدكتور محمد مندور الذي يرى أنه يتحيز لأحد الشاعرين^(١٠).

... ثم جاء القرن الرابع وجاء المتنبي الذي سار في أول أمره على طريقته حتى اشتدّ عوده وقد قال عن أبي تمام: إنه أستاذ كل من قال الشعر، وإذا كان الحوار حول أبي تمام قد دار حول حداثة شعره، فإن الحوار قدا دار حول شخصية المتنبي في المقام الأول، ثم يأتي بعد ذلك الاشتغال بشعره، المهم أن النقاد المنصفين - كالقاضي علي الجرجاني والثعالبي وابن الأثير - قد رذّوه بين الطبع والصنعة، وجعلوه أميل إلى الصنعة من الطبع، وبالتالي جعلوه من فحول المحدثين، هكذا يكون الشعر المحدث قد قفز قفزة عالية بفضل المتنبي، ويكون قد كسب الرأي العام إلى صفه، ذلك لأنه توافق مع طبيعة الحلية، وسنن التطور الاجتماعي والأدبي، بالإضافة إلى نضجه ونضج دائرة النقد من حوله^(١١)، ولهذا كان من الطبيعي أن نسمع الثعالبي

(٤٢٩) يقول: أشعار الاسلاميين أرق من شعراء الجاهليين، وأشعار المحدثين ألطف من شعراء المتقدمين، وأشعار المولدين أبديع من شعراء المحدثين، وأن نراه يتكلم عن الشعراء في عصره فيذكر أنهم أجمع لنوادير المحاسن، وأنظم للطائفة البدائع من أشعار سائر المذكورين، لانتهاها إلى أبدع غايات الحسن، وبلغها أقصى نهايات الجودة والظرف، تكاد تخرج من باب الإعجاب إلى الإعجاز، ومن حدّ الشعر، إلى السحر^(١١٠). . وهكذا تكون الحداثة قد كسبت لها أنصاراً كباراً تابعوا كالباخريزي في دمية القصور الأصفهاني في الأغاني، وابن عبد ربه في العقد الفريد، وابن الأثير في الملل السائر، وابن سناك الخفاجي في سر الفصاحة. .^(١١١) إلخ، وأخيراً تكون المعركة أساساً قد دارت بين المبدعين والنقاد، لا بين النقاد والنقاد.

- ٥ -

كان وراء ارتباط العرب بتاريخهم، واعتقادهم أن الشعر لا يمهم - بل لا يقال - إلا في ظل النظام الشعري كلة، وجهة نظرهم التي تلتخص في أن الحداثة لا تخرج عن كونها نظراً إلى المعاني القديمة، ووضعها في صياغة جديدة. . أن اهتموا نقدياً إلى ما يسمى "الموازنة"، فقد حاولوا في أول الأمر المفاضلة بين شاعر وشاعر، وانتهوا إلى ظاهرة الطبقات على نحو ما فعل محمد بن سلام الجمحي في كتابه طبقات فحول الشعراء ثم كان تحول الأمر إلى ما يمكن أن يسمى بالمقارسات الأدبية، وذلك حين قدم لنا الحسن بن بشر بن يحيى الأمدي كتابه الثمين "الموازنة بين الطائين" وفي ضوء هذا أصبح الطريق معتبداً للحديث عن السرقات، بحيث أصبح مصطلحاً وقضية وقف عندها الكثيرون، لقد سبق أن دندن حولها ابن قتيبة في الشعر والشعراء حين تحدث عن "الأخذ" والأصفهاني حين استعمل مصطلح "السلخ"، ولكن مصطلح السرقة أصبح المصطلح الشائع، ولقد كان وراء ذلك الصراع بين أنصار القديم وأنصار الحديث، والوقوف أمام الذين جعلوا أبا تمام صاحب طريقة جديدة، لأنه من وجهة نظرهم مسبوق بالمتقدمين عليه، وأن دوره لا يخرج عن المبالغة والافراط فيما أخذ نفسه به، ولهذا لم يتبع الأمدي مثلاً كل سرقات البحري لأن أحداً لم يدع أنه صاحب مذهب جديد. المهم أنهم أكثروا الوقوف عند هذا المصطلح، وكان من الواجب أن يميزوا بين مفاهيم: الاستحياء واستعارة المياكل، والتأثر، والسرقات، ولكنهم لم يفرقوا في دراستهم للسرقات بين كل هذه الأشياء "وإنما راحوا يردون أبيات الشاعر الذي يريدون تخرجه إلى أبيات تشبهها شبهاً قريباً أو بعيداً في المعنى أو في اللفظ أو فيها معاً. . وساعدهم على ذلك خضوع الشعر العربي للتقاليد الشعرية المتوارثة، وانحصار أغراضه ومعانيه بل وطرق أدائه"^(١١٢).

وأخيراً فقد انتهى الأمر إلى لجاجة، وكان أن تولدت عن السرقات مصطلحات - ليس لها محمول إذا حققت - كالاصطراف، والاختلاب، والانتحال، والاعتدام، والأغارة، والمرافدة، والاستلحاق. . وأخيراً ينتهي الأمر إلى القول بأن ابن الأثير يريد أن يعلم الناس السرقة وطرق إخفائها، وأن منهجه تعليمي يقوم على التقاسيم، ويخلط بين السرقات والموازنات، والذي يجب أن كان وراء الأمر الصراع بين القديم والحديث، والاعتداد على مقولة ثبات المعنى وتقدمه

على اللفظ الذى يمكن أن يتغير، دون الالتفات إلى ضرورة المزج، وملاحظة تغير المعنى بتغير اللفظ على النحو الذى اهتمت إليه أخيراً عبد القاهر، فيما يسمى "نظرية النظم" (١١)

-٦-

وتسقط بغداد، ويخف البريق من أشياء كثيرة، ويدور الشعر من جديد في دائرة التقليد واحتذاء القديم، وكان أن خفت صوت الحداثة، ثم مات صوت الحداثة، فلم يتجدد الحديث حول القدامة والحداثة إلا في العصر الحديث، وكان أن طفا على السطح مصطلح الأصالة والحداثة (١٢)، وقد كانت وراء ذلك مواسم البحث عن الهوية، واحتفال بالحضارة الغربية باعتبارها ثمرة عالمية انسانية وقد بدأ الامر على استحياء عند رفاعة رافع الطهطاوى وجماعته حين قدموا الحديث في شفاعة القديم، ومن ثم قالوا شعراً بتأثير من الموشحات الأندلسية على وجه الخصوص، ثم البارودى الذى - رجع كفة الأصالة، وكان تمهيد الطريق للتيار الذى يطلق عليه اسم "الكلاسيكية الجديدة"، وكل هؤلاء تعاملوا مع الأنموذج العربى، ولم يشعروا باغتراب، ثم كان من الطبيعى أن يتصارع أصحاب هذا التيار الذين يعترفون بأستاذية الأدب القديم، وبخاصة الشعر العباسى، مع تيار الحداثة الذى استمد مفاهيمه من الغرب، والذى عبر عنه في شعراء مصر وبيئاتهم بمقولة: عباس محمود العقاد: نحن جيل علمنا الأساتذة مشيراً إلى شوقى ومطران - وتبعه تيار أبوللو من غير عنف ظاهر مع ميل إلى إبراز الاتجاه الوطنى، ومحاولة لظهارة مرونة وحيوية الشكل القديم ثم ظهر على الساحة الأدبية جيل وقف تحت شعار رفعه واحد منهم وهو: نحن جيل بلا أساتذة، ومع أنه نأى عن اتجاه قومى في هذه الفترة إلا أنه سرعان ما انطفأ جانب منه، ثم زوحم بجيل يتعامل مع ظاهرة "الاقتلاع" بدعوى الحداثة، وأن الحداثة ليست حدثاً لأننا لانملك ولا نعرف إلا القديم. . ومن الملاحظ أن هذا الجيل يمكن القول بأنه قد نأى عن انتداء على جذور قديمة مهجورة (١٣)، بالإضافة إلى رفض لكل ما هو تراثى والترحيب بكل ما هو "حديثى" فهو يريد الانفصال عن الماضى برمته، باعتباره هاوية تفصلنا عن التاريخ، حتى اللغة يريد لها لغة "بنوة" لا "أبوة"، لغة أت لا ماضى ولغة مغسولة من آثار الغير، بحيث تكون كل كلمة لغياً وكل قصيدة جهة قتال، المهم أن يكون هناك انفصال عن الماضى بكل إيقاعاته، وهو لا ينسى أن يؤكد على أن بنية الذهن العربى ماضوية، وأن العربى يكن عداء، حقيقياً لكل إبداع حتى كأنه مغطور على هذا، ومن هنا يسوق شعاراً يقول: لأعلم، بل أهدم وأحرض (١٤)، وقد وقفت إلى جانب هذا التيار الاقتلاعى بعض المجالات كمجلة شعر البيروتية، وكان من الطبيعى أن يفرز هذا بصورة حاسمة ما يسمى بقصيدة الشر، وأن توقد حولها القناديل، على الرغم من أنها طفت فوق مفاهيم غريبة مثل: الخموض، والتعمية، والعدمية، والركاكة وتفجير اللغة، والاغتراب، والايغال في الإحياء، والامراف في التشاؤم، وضعف البناء، والجرى وراء الصرعات، والتعامل

مع الأساطير وبخاصة ما كان منها يونانيا . . المهم أنه كانت هناك رغبة في قطع التواصل بين مسيرة الأمة ، وفي عدم التعامل مع الجذور مهما كانت هذه الجذور .

وفي الحقيقة كانت هناك أكثر من محاولة لاشهار التراث القديم على نحو ما فعل سلامة موسى في أول الأمر ، وقد ألح على هذا بحاسة وفجاجة الدكتور محمد النويهي في كتابه قضية الشعر الجديد ، وقد انتقلت هذه العدوى الى المغرب . قرأنا محمد بنيس يتجاوب مع هذه العدوى ويقول : إن ظهور الشعر المعاصر بالمغرب معناه افلاس الاتجاهات الشعرية الأخرى ، وإن الظاهرة الشعرية المعاصرة بالمغرب كانت نفيا لكل وعي شعري تقليدي وحفاظ شعبي وحر ايضا ، لقد كان وراء هذا خاصية الانقطاع في الادب العربي ، والرغبة في أن يبدأ الكاتب من بدء كتابته دون التفات الى الماضي على حد ما يقرره عبدالله العروى ، ومع أن هناك صرخة مبكرة من عبدالله كنون في نهاية العشرينات بأن الشعراء قد أهملوا التراث الشعري المغربي بكل صنف . إلا أن هذا الإهمال قد استحال إلى سبيل للتراث . . وليس هناك حكم أخطر من هذا الذي أصدره جميع الشعراء المتقدمين المغاربة في حق موروثنا الشعري الذي أصبح مجرد هيكل عظمي . يفتقد أبسط المقصودات التي يمكنها أن تحفظ له حرارة البقاء ، ومن ثم أصبح هذا الموروث مجرد وهم في أذهان البعض مادام التاريخ قد تناساه ، لأن كل عمل غير مقروء لا يمكن أن يسمى أدبا أوتراثا ، ووجود هذا المورث في بعض المقررات المدرسية والجامعية لم يزد إلا من إهماله ، فالغالبية العظمى من قرائه لاتجد فيه غير أشباح تناساها الزمن ، ورفضت قبولها ذاكرة الشعراء المبدعين^(١) ومن هنا نرى أن ظاهرة الاقتراع والانقطاع كان لها من مثلها في المشرق والمغرب .

-٧-

ثم ان قريبا من هاتين الظاهرتين توجد ظاهرة ثالثة هي ظاهرة انهجرة من اللغة وماتثلة اللغة فاذا أخذنا مثلا من فترة كتاب تونس والجزائر والمغرب وجدنا انهم قد استوعبوا استيعابا كاملا الى حد أنهم بدأوا بالنظرة الى مواطنهم وكأنهم أجانب ، فقد طالبوا بأن تكون لديهم روح فرنسية وعقلية غربية ، وحين كان يقع عليهم ظلم كانوا يكتفون بالقول بأن فرنسا ليست كذلك ولا تعلم ذلك!! ثم بدأ هاجس أنهم يستعمرون اللغة الفرنسية ، وأخذوا يكتبون عن أنفسهم وعن عالمهم الحقيقي ، بحيث أصبح أدبهم دفاع شرعي على حد مانعرف من محمد ديب ، ومولود فرعون . وكاتب ياسين ، وقد رفض هذا الاتجاه من الفرنسيين وقالوا : انها طفولة فن وطفولة شعب ، ومع أن هناك من حرص على أن " يسكن اسمه ؟ وعلى أن يقتل " الأدب الاستعماري ، وأن يجد الكلتف نفسه أمام نفسه ، إلا أنه وجد كذلك من عاش في صراع مع أسلافه وذاكرته ، ومن ظل متصاحا مع الفرنسية باعتبارها ثرية ، وموصلية للعالم ، ولا تحنون الذات ، وهكذا سمعنا من يقول : الفرنسية متفائ ، ومن يقول : إن انتهاء بلاده إلى العرب غير حقيقي ، وأنه يوجد بينه وبين السنغالي قابس مشترك بسبب اللغة يعكس العراقي . . المهم أن

العربي الذي لا يتكلم إلا لغة أجنبية لس يؤكد ذاته - إن وجدت - إلا من خلال هذه اللغة الأجنبية ، وأنه سيتهى إلى عربة حقيقية في عالمين لن يتخطى هامشها إلى الأعماق .



• في ضوء هذا يمكن النظر للقضية في ضوء ظاهرة التابع ، أو ما يسمى التطور الصاعد ، والزاكم الندرنجي الذي يكون وراء الظاهرة . . ابتداء يمكن القول بأن وجهة النظر العربية في الغالب تقول بهذا ، فقد كان النقاد في كل العصور - باستثناء صوت هذا العصر - يرون ضرورة الارتباط بالماضي والتدرج منه ، فالمثقفون عادة كان وراءهم حفظ القرآن والتعرف على السنة ، والعديد من المتن ، والشاعر ما كان يبدأ بمواجهة الجمهور إلا بعد "الحفظ" للقديم ، والاستيعاب الجيد له ، فالامتلاء بالتراث كان ضرورة ، وما كان ينظر إليه على أنه "قش وغبار" من الأقبلة ، كان ينظر إليه على أنه جوهر الأشياء عند الأكثرية ، ولعل "البوت" قد عبر عن هذا حين دعا إلى أن تكون "كلاسيكيين" في ظروف عصرية .

ويلاحظ أن بعض المحدثين تنبهوا إلى شيء من هذا ، حين التفتوا إلى ما يسمى الحاسة التاريخية ، وحين أكدوا على أن كل درجة نمو لاحقة ، لابد أن تكون ثمرة لعناصر سابقة ، وقد ربطوا بين هذا وبين عالم الطبيعة الحية ، ذلك لأن الأشكال السابقة لا تختفي بشكل كامل ، فهناك أحمبة للتغالييد في الفن ، ودوام للروابط الاستمرارية ، على حد ما نعرف عند شيكسبير الذي استخدم معاور ومواضيع أسلافه في خلق شخصيات فائقة القوة ، وفي الوقت نفسه متجاوزة لكل ما اعتمدت عليه ، وقريب من هذا ما يراه "فاليري بريوسوف" من أن تاريخ الشعر الاكتمال الندرنجي لوسائل الشعر ، فكما يملك الإنسان المعاصر وسائل متطورة عن الوسائل التي كان يمتلكها البدائي ، فإن هذا يمكن أن ينطبق على الشاعر المعاصر الذي يمتلك ما لم يمتلكه السابق له ، ولكنه يصل إلى ما يريد عن طريق التراكم التدريجي للعناصر المكونة هذه الوسيلة أو تلك ."

على أن هناك من يرفض هذا مثل الألماني "أوزولد شينجلر" الذي يرى أن كل ثقافة حلقة موصدة ، ومثل "دولبنغوود" الذي يرى أنه ليس من الضروري أن يقود عمل قديم إلى عمل جديد ، لأن كلا منها بعتر "وحده مغلفة" ، وعالمًا مستقلًا بذاته ، بمعنى أنه ليس هناك انتقال تاريخي من وحدة إلى وحدة أخرى ، ذلك لأن الفن كفن لا تاريخ له ، فهو يعني فعالية جمالية ، ويعني تخیلاً ، والتخیل هو فعل التصور الذي ينحصر في المضمون الفردي للعالم الواحد الموجود حصراً في هذا الفعل ومن أجله ، كما أن الألماني "هاوزر" يرى أن كل عمل أدبي ليس استمراراً لشيء سابق ، أو اكتمالاً له فكل عمل يبدأ من البداية ، ويبلغ هدفه بطريقته الخاصة أما "فرديناند بروننير" فحين تمسك بعامل الزمان عند "تين" كان يقصد الكشف عن تأثير اللاحق بالسابق ، ونسلسل المؤلفات تسلسلاً روحياً ، وهكذا تكون نظرية التطور في الأدب لا ترمى إلى

بعت الماضي . وإنما ترمي إلى فهمه واستنباط قوانينه ، أنها لا تقص بل تفسر . أنها توصل كيف تولد الأنواع الأدبية ؟ وما هي عوامل الرمان والبيئة التي أشرفت على ميلادها ، فهو يأخذ نظرية 'لامارك' في التحول ، ونظرية 'داروين' في التطور''' .

على أن هذا الرأي السائد في الحضارة العربية كان هو التعايش بين القديم والحديث عند كثيرين ، وأصحاب هذا الرأي هم الذين نحلوا الترات ، ورأوا أن فيه جزءاً ميتاً ، وجزءاً لا يموت ، وأن هذا الجزء الذي لا يموت هو الدليل الواضح على حيوية الحياة ، وتجديدها ، وإذا كان الوصول إلى هذه الغاية كان بدهياً ، فإن الذي شغل العصر كان السؤال الذي طرح بخدة ويقولون : هل هناك في هذا المجال ازدواجية أو تنقية ؟ ، ذلك لأنه كان هناك من يتعامل مع الأساليب العلمية المعتمدة على العقل ، ولكنه في الوقت نفسه كان يستسلم للغمية والحسد والطمسية المكرة للعقل ، واليانسة من تحصيل الحقيقة عن الطريق الموضوعي ، على حد ما نعرف من جابر بن حيان ، والكندي ، وابن الهيثم ، وأبو حامد ، والغازي . فهل يكون وراء هذه الازدواجية الوحد في مجتمع صاغص ؟ وهل حين يكون هناك تحكم لنظام بعينه تكون هناك تنقية ؟ في عالمنا العربي''' .

ولاشك أنه كان هناك تيار متشدد في العصر الحديث حفاظاً وتقديساً للقديم المهيمن ، وتعل الصوت الرافع في هذا كان صوت مصطفى صادق الرافعي ، ففي كتابه تحت راية القرآن مثلاً حارب الجديد لأنه يبتق من علل النقص والاختلاف وتقليدهما ، وحارب التجديد لأنه في واقع الأمر بمنزلة الثروة ، وبسر أكثر من رواية تمثيلية كاذبة ، فأخذ بالضرورة نقص بالقياس إلى القديم والتجديد يستتر فيه أن يمحو القديم أو يستبدله''' .

ولكن السمة العامة للحضارة العربية كانت الموائمة بين العرافة والتفتح''' أو ما ألفت فيه التعاليبي كتاباً باسم التوفيق للتلفيق بمعنى الإصانة في الجمع بين الأشياء المتجانسة ، فكل الأمم العاقلة فعلت هذا ، ومقامت الهصة في أوروبا إلا على هذا الأساس ، والذي ترتاح إليه النفس - وطبيعة العصر - هو أن يكون العرافة خدمة التفتح هو الأساس في فهم القضية والتعامل معها ، لقد كان هناك خلاف لاشك فيه بين القدامى والمحدثين ، ولقد كان هذا الخلاف راجعاً إلى عدم استيعاب ضبيعة التطور ، وإلى الرغبة في أن يكون هناك دائماً مثل أعلى يلتفت إليه ، ويؤنس به ، ولكن هذا الخلاف لم يكن حذلاً ، قدر ما كان حواراً ، وكان توفيقاً أكثر مما كان قطيعة

وعلى كل فاللاحظ أن العالم يركض ركضاً للحداثة ، وأنه لكي نشارك في هذا لابد أن تكون عندنا حرية الركض ، ولكي يكون لنا شعر حديث لابد أن نعش في حضارة حديثة - ونحن نعيشها الآن شتاً أو آيساً - على أن يكون الأمر محكوماً بمنطق وجدونا ، لا بمجرد المجازاة ، ومحاكاة الآخرين ، نحن سرمد حداثنا لأحداث الآخرين ، ولأن خدانة الآخرين شروطاً لا تتوفر عندنا الآن .

"فاذا أردنا أن نسطر إليها في ضوء الظاهرة التي ترى أن القصيدة الحديثة لاتفهم إلا في إطار الأدب كله، أو في إطار النظام الثقافي المهيمن - كالمسيحية أو الإسلام مثلا - فإننا نلاحظ عملية التأثير المتتابع للتراث في كثير من الأعمال الأدبية، وبخاصة في الحضارة العربية. ولم يفت هذا البلاغيين على وجه الخصوص حين تكلموا عن عدة طواهر ينجي في مقدمتها

١- التضمين. . فقد اعتبروه من المسائل البديعية، وقد كان ما يحكم الأمر كله في نظرهم هو الأخذ بظاهرة "التَّحْسِين" بمعنى أن الشاعر - يعمل ماوسعه على تحسين كلامه بما يضمّنه من كلام غيره، ثم انه لا يضمن إلا ما يستحسنه من مثل مسائر، أو كلمة شاردة، وهكذا رأينا ابن المعتز يعتبر التضمين من محاسن الكلام^(٣٥)، وقد ضرب المصري مثلا لهذا ثم علق عليه بقوله: ففاجأ مليحا في الطبع مقبولا في السمع، أما تلميذه ابن رشيق فسار خطوة في التَّحْدِيد حين قال: هو قصدك للبيت فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطه كالتمثل، وقد يأتي التضمين بالبيت الكامل أو نصف البيت أو "يحيل إحالة ويشير إشارة"^(٣٦)، وفي الوقت نفسه نعرف أن أسامة بن منقذ عرّف التضمين بأنه: تضمين البيت كلمات من بيت آخر، وأن ابن الأثير جعل التضمين النوع السابع والعشرين من أنواع البديع، وقسمه إلى حس ومعيّب أما ابن حجة الحموي فقد قصره على تعليق القافية بما بعدها، واعتبره عيبا^(٣٧).

ولعل شرف الدين الطيبي كان خير من تعرض للتضمين تنظيرا وتطبيقا^(٣٨). . فاذا جئنا للعصر الحديث وجدنا حضورا للتضمين ابتداء من أول العصر حتى الآن، ولعل أمل دنقل خير من أجاد في هذا الجانب، فقد ضمّن قصيدته البكاء بين يدي زرقاء اليمامة قصة زرقاء اليمامة، وقصة عترة الذي أقصى من مجالس الفتيان، ودعى إلى الموت ولم يدع للمجالسة، وتعامل مع الشعر القديم مثل:

أسائل الصُّمْتُ الذي يَحْتَقِنِي:

"ماللجبال مَشِيها رَيْدا؟!

أجندلا لا يَحْمِلن أم حديدا؟؟"

ومثل هذا نراه في قصيدة "من مذكرات المتنبي" ونراه بصورة أوضح في الأخذ من الأدب الشعبي كما في "أقوال جديدة عن حرب البسوس" كما نراه في صورة أعمق في أشعاره ومزاميره، وبعض لقطات من القرآن الكريم^(٣٩)، ويمكن أن نرى هذا عند كثيرين كمعدي يوسف وخليفة الوقيان، وسعد دعبيس، ومحمد سعيد.

٢- الاقتباس. . عرّفه القدامى بأنه توشيح الكلام بشيء من القرآن أو الحديث أو الفقه لأعلى أنه منه^(٤٠)، وقد ركز عليه الشعراء بدءا من البسارودي، كما ركز عليه كثير من المعاصرين^(٤١). ثم أن منهم من تجاوز هذا الجانب المقدّس إلى الاقتباس من الحكمة والشعر الأجبيين على نحو ما فعلت نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وصلاح عبدالصبور، ولعل وراء هذا الاقتداء بها فعله ت. س. اليوت بتراث العالم بعد استيعابه للتراث الأوروبي وقد وصل

الحد إلى أن يكون المقتبس باللغة الأحنية في صميم القصيدة العربية
 فإذا أخذنا نارك الملائكة في ديوانها — المجلد الأول ص ٦٤٠ ، ٦٦٠ ، ٦٦٨ ، ٥٠٣ نجد
 أنها اشارات إلى الشاعر كيتس في قصيدته "Take to the Mountains" كما نجد اعجابا بالشاعر بايرون
 وبخاصة في قصيدته "Cold Hand to the Mountains" ومثل هذا نلحده لدى الشاعر توماس غري ،
 وروبرت بروك ، وكربسمس هفريس ، وهي مقرر عند الحديث عن قصيدة الجرح الغاصب
 ص ٦٩ أن أسلوب تقنيها مقتبس مباشرة عن الشاعر الأمريكي "ادجار آل بو" في قصيدته
 البدعة "Lullaby" . ومثل هذا نلحده معمق عند بدر شاكر السياب ، وصلاح عبدالصبور ،
 وبخاصة حين ينطلقان من عالم الأسطورة ، وعالم الرمز ، وقد يكون الاقتباس من الشعر العربي
 كقول الساب في قصيدة "باليالي" في ديوان أساطير .

الهُوى بيت عاشقين اطمانا لاسؤال . آنت قبلت فاهـا

فالاقتباس هنا من قول قس لمن تزوج ليلي

بربك هل ضممت اليك ليلي فيل الصبح أو قبلت فاهـا

٣- العقدة . . وقد عرفه القدامى بأن ينظم نشر إما قرآن أو حديث أو حكمة ، ويضربون
 مثلاً لهذا بأن أبى نواس سمع صبيّاً يقرأ « يكاد البرق يخطف أبصارهم كلما أضاء لهم مشوا فيه
 ، وإذا أظلم عليهم قاموا » فقال في هذا تحيىء صفة الخمر حسنة ، ثم قال :

وسيارة ضلت عن القصد بعدما	ترادفهم جنح من الليل مظلم
فلاححت لهم منا على النأى قهوة	كأن سناها ضوء نار تفرم
إذا ما حسوناها أناخوا مكانهم	وان مزجت حثوا الركاب ويممو
وقيل ان محمد بن الحسن حدث بهذا فقال : لا ولا كرامة بل أخذه من قول الشاعر	
وليل بهيم كلما قلت غورت	كواكب عادت فما تنزىل
به الركب أما أو مضى البرق يمموا	وان لم يلح فالقوم بالسير جهل

أما المحدثون فقد أكثروا في هذا الجانب كالسياب في شناشيل ابنة الجلبى على وجه الخصوص ، وعلى نحو ما
 نعرف من قصيدته إلى حسناء القصر في ديوان أساطير ، حيث الإشارة واضحة إلى « إيليوت » ، وفي قصيدة
 باليالي المنشورة في ديوان أساطير نراه يقول

واسأل شاعر الليالي غناء	هز « لينيس » رقة وحنانا
يرقب البرج عدت الساعة التلكى	عليه الخطوب ، والأحزان
أين نغر يعد بالقبل الحرى	عليه الوجيب والخفقانا
أبن من أقسمت له - وهى سكرى -	في ذراعيه نشوة واحتضانا

فشاعر الليالي هو الشاعر الفرنسي ألفريد دى موسيه ، والأبيات مقتبسة منه حين قال في

حبيته - كما جاء في هامش على القصيدة - دعى ساعة البرج في قصر الدوج ، تعد عليه لياليه
المسلمات ، وأتركنا نعد القبلات على ثغرك العاصي !

ويمكن أن يندرج تحت هذا تلك المعركة التي قامت بين عبدالرحمن شكرى وإبراهيم
عبدالقادر المازنى ، وذلك أن المازنى حين كان ينشر قصيدة من القصائد كان شكرى يسرع
فينقل عن الانجليزية القصيدة التي أخذ منها المازنى ، وهناك من تتبع أخذ السياب من
الشاعرة أيليث سيتويل ، وبخاصة في قصيدتيه « رؤيا فوكاي » وأنشودة المطر ، ومثل هذا
الحال يوجد بين صلاح عبدالصبور واليوت في عدد من القصائد .

وقد يكون « العقد الحديث » قرأتيا صرفا كقول أمل دنقل في أعماله الشعرية الكاملة

ص ٣٨٧

اركض أوقفى الآن أيتها الخيل :

لست المغبرات صبحا

ولا العاديات كما قيل صبحا

وشبه بهذا قول طاهر رياض في ديوان العصا العرجاء ص ٨٧

أعطني مهلة لأجمع شمل

بل قد يصل الأمر إلى حد أن يكون « العقد » من لغة أجنبية ، وعلى أن يكون نصا في
الموضوع كما جاء في قصيدة بودلير ص ٦٣ بديوان أحلام الفارس القديم لصلاح عبدالصبور ،
قد جاء فيها

أنت لما عشقت الرحيل

لم نجد موطنا

يا حبيب الفضاء الذي لم تجسه قدم

يا عشيق البحار ، وخذن القمم

يا أمير الفؤاد الملول

وغريب المنى

يا صديقي أنا

HYPOCRITE LECTEUR

Mon semblable . Mon Frere

شاعر أنت والكون نثر :

وقديا أخذ على المتنبي مثل هذا (٣٢) ، كما أخذ على صالح بن عبدالقدوس من قبل
٤ - التلميح . . وهو عند القدامى : أن يشار إلى قصة أو شعر ، وهو عندهم يدور في
دائرة ضيقة كالقول بأن المنصور وعد الشاعر الهذلي بجائزة وبسى ، وحين حجا معا ، ومرا في
المدينة ببيت عاتكة ، فقال : أمير المؤمنين هذا بيت عاتكة الذي يقول فيه الأحرص : يا بيت

عاتكة الذى أتغزل .

فأنكر عليه لأنه تكلم من غير أن يسأل ، فلما رجع أمر القصيدة على قلبه ، فاذا منها وأراك تفعل ما تقول ، وبعضهم مذق اللسان يقول ما لا يفعل
أما المحدثون فقد طوره في أكثر من جانب ، ولعل أعمق تطوير كان التلميح إلى قضيتى
العدم والوجود ، أو الموت والانبعاث ، والتي كانت أشهر رموزها في العصر الحديث :
تموز ، المسيح ، والحضر ، والحسين ، والتي دارت أكثر ما دارت حول موت الحضارة
العربية وانبعاثها ، وكان أشهر الشعراء الذين عبروا عن ذلك . . بدر شاكر السباب ، خليل
حاوى وأدونيس ، وعبد الوهاب البياتى (٣٣) ، ويمكن أن يلحق بهذا ما يسمى « بالتلويح
إذا كثرت الوسائط وفتحت ، وما يسمى بالإشارة إذا قلت الوسائط ، وندرننا نسبة الوضوح
٥ - استيحاء الشكل والمضمون . . فمن المعروف أن في الشعر العربي قصائد يمكن أن
تسمى الأمهات . ذلك لأنها تظل تنجب في كل العصور قصائد على منوالها في الشكل
والمضمون فاذا أخذنا مثلاً قصيدة عبد يغوث بن وقاص التي يمكن أن تسمى « الموت ظلماً » ،
والتي أولها

ألا لا تلوماني كفى اللوم ما ييا فما لكما في اللوم خير ولا ليا
وجلدناها تنجب قصيدة على غرارها لمالك بن الربيع يمكن أن تسمى « الصوت شهادة »
في العصر الأموي ، وأولها

ألا ليت شعري هل أبئت ليلة بجنب الغضى أزجى القلاص النواجيا
ووجدناها تنجب ما يمكن أن يسمى بتداخل النصوص عند أبي عبدالله محمد بن عائشة
البنسى على خد ما نعرف من قصيدته

ألا خلياني والأسى والقوافيا أرددها شجواً ، وأجهش باكيا
. . ويكثر الاستيحاء بين كل فترة وأخرى حتى يجيء العصر الحديث فنرى عبدالعزيز
المقالح يستوحى الشكل والمضمون - مع تطوير تقتضيه المعاصرة - حين يكتب « تقاسيم على
قيثارة مالك بن الربيع » ويجعلها رثاء لأمه تسقط بعد سطوح ، ويجيء فيها
بكى الشعر مرثياً وأجهش رثياً وأمطر من نار الدموع القوافيا (٣٤)

٦ - التشكيل بالحيوان عن بعض المفاهيم ، ومن المعروف أن هذا الأسلوب عرف قديماً ،
وكان ابن المقفع في رأى البعض من ضحاياه ، وأنه يسود أكثر ما يسود في فترات الضغط والقمع
، ولعله يجيء في مقدمة الذين تعاملوا مع هذا الأسلوب الشاعر محمد الفيتوري في مطولته سقوط
دبشليم التي تعتمد على كتاب كليله ودمنة ، والتي تدل في الفترة الأخيرة إحدى الإنكارات
العربية المدوية وتدلين عصر « الملك دبشليم » لأنه عصر الغضب الميت ، وعصر الضحك
المقهور وكيف أن دبشليم سيتحول إلى فرعون الذى كان وكان :

. . ومثلاً جاء ذهب إلا بقايا حنطة ، وموميا ملك وظل صولجان !
وفجأة - يا دبشليم - يسقط الستار

ويصق الجمهور !

ولم ينس صلاح عبدالصبور التعامل مع هذا الأسلوب حين كتب قصيدة مذكرات بتر
الحافي ليؤكد على بوار الاسان ، وفقدان الثقة فيه ، ولننظر إلى قوله
كان الانسان الاقمى يجهد أن يلتف على الاسان الكركى
فمتى من بينهما الانسان الثعلب
عجبا . . زور الانسان الكركى في فك الاسان الثعلب
نزل السوق الاسان الكلب
كى يفتأ عين الانسان الثعلب
ويدوس دماغ الانسان الاقمى واهتز السوق بخطوات الانسان الفهد
قد جاء ليقر بطن الانسان الكلب
ويمص نخاع الانسان الثعلب
ومن الذين ركزوا على هذا كثيرا أحمد مشاري العدوانى على نحو ما نعرف من قصائده رأس
حيواك ونداء ، ورسالة إلى جمل التى أولها
إياك يا صديقى يا جمل
إياك أن تياس أو تلين
إياك أن تكون مثل الآخرين
قد عكفوا على الطول . . يندبونها
. . كلا . . وأنت رمز الصبر يا جمل !

٧- استبطان حالات بعينها ، ذلك لأن الباطن الشرى الخفى تنمو فيه حالات لا تموت ،
والشاعر يستبطن هذا في شعره ، ونحن نرى هذا مثلا في مطلع قصيدة الكهف لخليل حاوى ،
فهو لا يتلافى مع مطلع معلقة امرى القيس فقط ، ذلك لأن القصيدة كلها يمكن أن يوحد فيها
« عين الجوهر » في قصيدة امرى القيس ، وبالتالي يمكن القول ان قصيدة الصقر ، وأغانى
مهيار - على وجه الخصوص - لا يخرججان عن كونها تفرعا على نغمة موروثه خاصة بالمهدى
المنتظر الذى سيملا الدنيا عدلا بعد أن ملئت جورا .

فإذا جئنا إلى الجانب التطبيقي نرى أن هناك من يؤثر التعامل مع ظاهرة الاستبطان هذه
كشاذل طاقة ، فالشاعر في مجموعته الشعرية الكاملة ، يستبطن بصفة خاصة موقف عنتره
القديم في قصيدة « البعد عنتره » الغريب الأول ص ٣٤٦ ، كما يستبطن حياة وشعر الخنساء في
قصيدة « الخنساء » . . الشاكلة العربية ص ٣٤٨ بحيث سراها في الموقف الموازى تمثل الأمة
العربية .

بعد دهر من الشكل جفت عيون الدموع
وامحى قبر موتائى . . ذرته ريح القرون
غير أن النشيد الحزين

لم يعد يصف الثاكلة
والرثاء الذى كان ملء الضلوع
ضاع في زحمة القافلة
.. ألف صخر قضى .. ألف .. ألف
ففى كل شبر من الأرض قبر حديد
والملايين من أمتى
بين مستضعف ، أو شريد ، أو شهيد
مات شعري وجفت دموع القصيد
وانتهت قصتى ... منذ أن حل حرنى الجديد !
فهناك ما يسمى فى الشعور بالنزعة الغريزية ، بمعنى استمرارية حالات حلمية لا
عقلانية خارجة عن إطار الزمن بحيث تستطيع التواصل والوقوف في وجه الموت .
ولعل هذا يذكر بما يقال عن وجود صيغ مستكنة فى اللاوعى ، وما يقال عن استلهاهم ما
يسمى بالأنباط الأولية التى ستكشف عن مسيرة الانسان فى كل الأزمات ، باعتبارها نبعا قديما لا
يرال قادرا على العطاء ، المهم أن يوظف توظيفا ذكيا (٣٠)
٨- الحديث وراء الأفتنة :

وقد كثر التعامل مع هذا الأسلوب فى الفترة الأخيرة ، صحيح أن بعض الممدوحين فى
الشعر العربى لم يكونوا الا أفتنة للتعراء ، على النحو الذى نجده واضحا عند المتنبى حين كان
يتكلم من وراء قناع سيف الدولة ، ولكن فى الفترة الأخيرة يكاد يكون لكل شاعر مؤكد قناع
يتكلم من ورائه ، المهم أن أفتنة قد تكاثرت فى الفترة الأخيرة ، وكاد يكون لكل منها دلالة
خاصة تتفق والحياة فى هذا العصر ، فهناك أفتنة المسيح ومحمد ، ويوسف ، وأيوب ، وسيف
بن ذى يزن ، وعنترة ، وعروة ، والحساء ، وأبى رغال - وخالد ، وأبى ذر ، وابن ملجم ،
والحجاج ، والحسين ، وعبد الرحمن الداخل ، وبنار ، والمتنبى ، وأبى العلاء ، ومهيار ،
والحللاج ، وديك الحن .. وقد تطفو بعض الأفتنة على البعض الآخر ، على النحو الذى رأيناه
من فترة عن الحديث عن أيوب - للسقم الداخلى والخارجى - وأبى ذر - للتبشر بأراء اليسار
سياسيا - ونوح واسه - للتعبير عن العنف والعصيان فإذا أردنا أن نقف عند القناع الأخير الخاص
بنوح وابنه ، سنجد هذا عند ادونيس فى قصيدة « نوح الجديد » بالاثار الكاملة ١/ ٤٨٩ ،
وسنجد عند سامى مهدي فى قصيدة « رواية الطوفان » بأعماله الشعرية ص ٢٨٤ ، وسنجد
عند عبده بدوى فى قصيدة « فى البدء كان العصيان » بديوانه دقات فوق الليل ص ١٤ ، أما
أمل دنقل فى قصيدته مقابلة خاصة مع ابن نوح فى أعماله الشعرية ص ٣٩٣ ، فقد وسع
الدائرة حين جعلها تدور حول مأساة الانسان بصفة عامة ، ثم ضيقها حين أراد أن يتكلم من
خلف القناع حول أحوال مصر فى الفترة الأخيرة ، وبخاصة حين هجرها الكثيرون
هاهم الحكماء يفرون نحو السفينة

. هاهم الجبناء يفرون نحو السفينة
بينما كنت . . كان شباب المدينة
يلجمون جواد المياه الجموح
ينقلون المياه على الكتفين
ويستبقون الزمن
يبتنون سدود الحجارة
علمهم ينقذون مهاد الصبا والحضارة
علمهم ينقذون الوطن !

٩- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر (٣٦)

ابتداء نرى أن الشعراء العرب في الغالب كانوا يلتفتون إلى الوراء ، ويستدعون الأشكال وبعض الشخصيات على نحو ما فعل النابغة الذبياني في استدعاء شخصية زرقاء اليمامة ، وفي العصر الحديث كثرت استدعاء الشخصيات التراثية بأسلوبى التعبير عن الموروث ، أو التعبير بالموروث ، ففي الأسلوب الأول كان جهد الشاعر أن يقف عند الموروث على حد ما فعل البارودي وشوقي وعلى أحد بكثير فيما يمكن أن يطلق عليه « نهج البردة » ، وعلى نحو ما فعل حافظ في العمريّة ، وعبدالحليم المصري في البكرية ، ومحمد عبدالمطلب في علويته ، ثم كان تمهيد العقاد ، وأبى شادى ، وشفيق المفلوف ، وعلى محمود طه لما يسمى التعبير بالموروث ، بمعنى أن يرثد الشاعر إلى تراثه ، ثم ينطلق منه إلى رحلة جديدة ، وقد يبدو لأول وهلة أن ثمة تعارضاً بين الارتباط بالتراث وتجاوزه ، ولكنها في الواقع وجهان لعملة واحدة هي موقف الشاعر من موروثه (٣٧) المهم ألا يكون توظيف النموذج مباشراً ، أو مجرد حالة بلاغية ، ذلك لأن المطلوب هو تعميق العمل الذى يأخذ الشاعر به نفسه ، والاحساس بالوهج القديم ، وخلق حالة نمو فعال في امتداد القصيدة ، بالإضافة إلى التداخل مع الحدث الذى جاء الاستدعاء من أجله ، بحيث يكون رمزاً لما يقصده الشاعر .

- ونحن نجد هذا في قصيدة « زنايق صوفية للرسول » ص ٥٣ بديوان « يغير البحر ألوانه » للشاعرة نازك الملائكة ، ففيها تقول :

« قلت : ياطايرى ، يا زهرجد

يا نكهة البرتقال ، يا عطر ياسمينه

وما اسمك الحلو ؟ قال : أحمد

وامتلا الجو من أريج الأسراء ، طعم القرآن

وامتد فوق إغماء البحر ضوء ، من اسم أحمد

وقلت في لهفة أتوسل : أحمد . أحمد

أحمد من ضوءه سقاني

أحمد كان البخور والشمع في رمضان

أحمد كان انبلاح فجر ، وكان صوفية الأغاني
وأحمد في مروج تسيحة رماني
كلأ جناحيه بثراني
كلأ جناحيه للماني !

١٠ - التعبير بالأسطورة

إذا كان العصر قد حلا هم أن يدكروا أن العرب كالساميين ليست هم أساطير في شعرهم وعقائدهم، وأن هذا كان نتيجة لصعف الخيال، وعدم الرغبة في المبحث، فإن الثابت أنه كان لكل الشعوب القديمة محروون من " الميتولوجيا "، وأن العرب لم يتنذوا عن هذه القاعدة، فقد عرفوا الأصنام والأوثان والنصب وكان هم اتصال أسطوري بعوالم الكواكب والانسان والحيوان والنبات . . الخ، كما كانت لهم أساطير حول سد مأرب، وقصور اليمن، وما يصل بعام الفيل، وما يعرف بأيام العرب، وشعائر الحج، وقضايا التآر، وقد ظل هذا وغيره طافيا على المسيرة العربية، فلما جاء العصر الحديث كانت الثقافة الشعراء بتأثير من الشعر الغربي إلى الأساطير اليونانية على وجه الخصوص، وإذا كان البعض قد التفت إليها من الخارج إلى حد ما كالعقاد، والمزني، وأبي شادي، والياس أبي شبكه، وعلى محمود طه، بتأثير القراءة، فإن البعض قد نظر إليها على أنها فكر إنساني بدائي في زمان بعينه، وأنها يمكن أن تعطي القصيدة خصبا وعمقا ومضامين جديدة، ولعل بدر شاكر السياب هو الذي راد هذا الطريق بعمق، فقد وظف عالم الأسطورة ليكون في خدمة كل ما يدور في نفس الانسان المعاصر من هم، وقلق، ومرض، وحب، ولتأمل مثلا هذه الكثافة الأسطورية في قصيدة " رؤيا عام ١٩٥٦ من أعماله الشعرية الكاملة ص ٤٣٩

أيها المنفض من أولب في صمت المساء
رافعا روجي لأطباق السبائك
رافعا روجي - غنيميداً حرنجيا
صاليا عيني - تموزا : مسيحا
أيها الصقر الألهي ترفق
ان روجي يتمزق !

. . ومع أن هذا الاتجاه تغلب فترة على الشعر، واهتم في أول أمره بالأسطورة اليونانية، إلا أنه من بعد ذلك أغلب أساطير العالم التي تدور حول مواريث الدين والتصوف والتاريخ والفولكلور، ولكن يبدو - كما يقرر . . د. على عشري زايد - أن ما يشغل الشعراء الآن على الساحة هو ما يسمى استدعاء الشخصيات التراثية من السيرة العربية كما أنه تركز من فترة - حين كان هناك بحث على بطل - حول أسطورة الجندب والخصب، أو ما يسمى الرماد والبعث، على حد ما رأينا عند الشعراء " التمزوين " الذي يجيء في مقدمتهم السياب وأدونيس .

١١ - المعارضات

في كل العصور توجد قصائد تسير على خطى قصائد أخرى باعتبارها الأنموذج المقتدى ، والمعارضة تكون في الشكل أساسا على نحو ما نعرف مثلا من معارضة الشياخ لكعب بن زهير، وعلى نحو ما نعرف . من الشكل الذي كتبت به أكثر من بردة في مدح الرسول عليه الصلاة والسلام ، وعلى نحو ما يعرف " بالبديعيات " . . . وقد عمق البارودي هذا الاتجاه حديثا وتبعه شوقي وحافظ والكاظمي والعباسي . . الخ فما أكثر القصائد التي تعارض عندهم أعمالا على وجه الخصوص لأبي نواس ، وأبي تمام ، والبحترى ، والمتنبي ، وابن زيدون والخصري . . الخ ، ونحن نجد في الشعر الحديث كثيرا من القصائد التي تعارض قصائد أخرى ، وبخاصة قصائد الرواد المؤكدين في الشعر الجديد ، ولعل أهم من يقلد الآن على الساحة - وبغزارة - الشاعران أدونيس ، ونزار قباني ، وما يرضى عنه النقاد اليوم هو أن المداخلة أو المعارضة يجب أن تبتعد عن المحاكاة إلى ما يمكن أن يسمى بالقراءة الجديدة للنص المعارض - بفتح الراء - .

١٢ - النقائض الحديثة

النقائض في الشعر تقوم على أن ينقض الشاعر الثاني ما قاله الشاعر الأول ، وإذا كانت هذه الظاهرة قد اندلعت على وجه الخصوص في عصر بني أمية ، فإن المحدثين لم يقفوا عندها كثيرا لعدم وجود الدوافع القديمة ، بل قد يكون وراء ذلك المفاكهة على حد ما نعرف من نص قصيدة أحمد شوقي :

مال واحتجب وأدعى الغضب

وعلى نحو ما نعرف من ديوان كامل لم ينشر للشاعر العوضي الوكيل ، وردود عليا من الشاعرين حسن كامل الصيرفي ، وعامر البحيري . ولعل هذه الأساليب وغيرها كانت وراء ما عرف في النقد العربي " بالمفاضلة " ثم " الطبقة " ، وحين لم يوت كل منها ثماره كانت القفزة إلى ما يسمى " الموازنة " وإلى ظاهرة اندلعت بغزارة وهي " السرقات " ، ويمكن أن يكون من إيجابياتها أنها حرست المسيرة الشعرية ، وشغلت بتتبع أي وجه شبه بين بيت وبيت ، وقد كان معنى هذا " الحضور " الواضح للقديم في المسيرة الشعرية ، ولكن الجديد كان يعرف دائما كيف يتغذ الحصار .

١٣ - التراجع :

تعرض له أبو حيان التوحيدي في المقابسات بقوله : يقال ما للحن ؟
الجواب : صوت بترجيع خارج من غلظ إلى حدة ، ومن حدة إلى غلظ ، بفصول بنية للسمع ، واضحة للطبع . فهنا تناظر صوني بالمائلة أو المخالفة ، بمعنى أن يكون هناك تكرار أو ترديد ، وهو موجود بكثرة في الشعر القديم كآبيات زهير
ومن لم يصانع في أمور كثيرة يضرس بأنياب . ويوطأ بمنسم
ومن يجعل المعروف من دون عرضه يفره ، ومن لأيتق الشتم يشتتم

ومن يك ذا فضل فيبخل بفضله
ومن لم يزد عن حوضه بسلاحه
ومن هاب أسباب المنايا ينلته
ومن يعص أطراف الرماح ، فإنه
ومن يوف لا يذم ، ومن يفض قلبه
وقد أكثر منه المتحدثون على نحو ما نعرف من قصيدة وفية للسياب ، وعلى نحو ما نعرف
من ترجيعات أمل دنقل في قوله من قصيدة في انتظار السيف
تقفر الأسواق يومين
وتعاد على النقد الجديد
تشتكى الأضلاع يومين
وتعتاد على السوط الجديد
يسكت المذباغ يومين
ويعتاد على الصوت الجديد
وأما منتظر جنب فراشك
جالس أرقب في حمى ارتعاشك
صرخة الطفل الذي يفتح عينيه على مرأى الجنود^{١٤}
وما جاء في ديوان قطرات من ظما لبغazy القصيبي
قبله . . ذرى في شفتيه
كل ما عندك من خر
وطيب
والمحسى واهة في أذنيه
ياحيبي . ياحيبي . ياحيبي !

١٤ - التدوير

هذه الطاهرة كما أنها موجودة في القرآن الكريم نراها موجودة كذلك في الشعر القديم ، وقد
سمى ابن رشيق في العمدة ١٧٧ / ١ هذا النوع من الشعر باسم المداخل ، والمدمج ، وإذا كانت
نازك الملائكة قد وافقت على هذا النظام في الشكل التراثي كما في قول المتنبي .

أنا في أمة تداركها الله غريب كصالح في عمود
لأنه يكسب الشعر غنائية وليونة بمعنى أنه يمد الشعر ويطنل نغماته ويسمح بالعبارة على
صورة تريح الشاعر . فإنها في الوقت نفسه لم تسمح به فيها يسمى الشعر آخر ، ذلك لأن الشعر
آخر يسمح بأخيرة في إطالة الأشرطة وتقصيرها بحسب مقتضى المعنى ، وهذا ينفي الحاجة إلى
التدوير ، ولكننا نرى أن الشعراء الآن يكثرون من التدوير بتأثير مما يسمى في السينما بأسلوب
التقطيع الخشن والساعم ، أو ما يسمى " بالمونتاج " ، ذلك لأنه يكتف الجُملة والسياق
والتحريه ، تأمل قول الشاعر على اخنديفي " تجليات النخلة "
ميل يا بحلة هذا العصر الصاحب ميل .

حلى شعرك حلته
 كويى النوم، والصبحو. الوس، الصبحو النوم
 كويى الدفء الموقد، تمشى الصبح البارد
 كويى فمر انصبب الوافد ' ٤
 وبأمل المراد هذه الطاهرة عد أمل دنقل

١٥ - الفاصلة

مع أن هناك كلاماً كثيراً حول الفاصلة في القرآن، فإن الذى يرمى الكثيرين أنها كفاية الشعر، وسحنة النثر من حيث التوافق بها يفضيه المعنى، وإذا كان العروضيون قد رفضوا ما سمي " الإبطاء " وهو إعادة لفظ القافية بمعناها، فإن المحدثين لا يرفضون هذا، كما أنهم يستخدمون السكسل الصوتى فيما يتصل بظاهرتى " الوقف " و " التثنية " واعتبارهما صومان مقام الحروف والأدوات فى الكلام المكتوب، وهكذا يرى أن الشعر الحديد كما ألغى القافية ووحدة السطرين نراه بخار الووف عند السطر الواحد المثلون بالضوء والعصر تتأثر من الفاصلة ' ١١، وأول ما يقابلنا فى هذا المجال فصدده الساب السهرة أسودة المطر، ولك أن تأمل فيها إيهامات كلمه مطر

رحى تدور فى الخمول . حولها منير

مطر

مطر

مطر

وكم ذرفاً ليلة الرحيل من دموع

نم اعلمنا - خوف أن نلام - بالمطر

مطر

مطر . . الخ

ولنتأمل قول صلاح عبدالصور فى الإبحار فى الذاكرة ص ٩٤

وكانت الشمس حريته

تصب نارها الحزينة

فى الأعين الحزينة

لا امرأة حزينة، ورجل حزين

فى بلدة حريته !

١٦ - الشعر المرسوم

إذا كان الشاعر العربى القديم وفق فى رسم الصورة فى شعره ، إلى الحد الذى يعتبر فيه
 العقاد ابن أكرمى أعظم شاعر فى هذا الحالب بالعالم كله ، وإلى الحد الذى يعتبر فيه د . ركي

حجب محود شعر العقاد أقرب شيء إلى فن العمارة والنحت ، فإن المعروف أنه طبيعة الرسم كانت تتغير في العصور ، ذلك لأنه في العصر الفاطمي وجد من يكتب القصيدة على شكل نوحة ، وقد نأى الاتجاه المألوف التشكيلي فترة ثم انتهى أمره ، لن أن ظهر أخيراً تشكيل للقصيدة بطريقة معينة للكتابة ، بمعنى لفاء لغة صوتية بلغة الخط وأحداث نوع من الدهشة والغرابة على نحو ما فعل أودوبس ، وكما أبو ديب ، وهناك ما يسمى الآن قصيدة الفراغ ، والقصيدة الإلكترونية الملتصق . . . ومعنى هذا الالتصاق في هاوية اللعب بالأسلاك الفنية التي كانت معروفة في عصر الانحطاط ، ووجدت لها مشابهاً في الشعر الأوربي المعاصر^{١٧} .

١٧ - قصيدة الفلاش

مع أن هناك من يروى أن القصيدة العربية بدأت سببت الواحد ، ثم نأى هذا البيت ، وتوالدت حوله الأبيات ، فإن الملاحظ في أسيرة الشعرية ، أن البيت الواحد كان خلاصة تجربة ، ومجمع أضواء .

وكنى عرفت حديثاً «القصيدة البيت» ، فإنه عرف كذلك من زمن ما يسمى بالقصيدة الشاعر ، أو الشاعر القصيدة ، على نحو ما نعرف من أصحاب الساحة كاهن زريق ، وسنان حون بيرس ، وكنى نعرف ابتداء عند أصحاب مدرسة الخوئين المحكيين الذي يجي في مقدمتهم زهير بن أبي سلمى ، ومعنى هذا أن الشاعر في بعض مراحله ، كان يرجع التجربة ، ويختصرها ، وبضيقها ، بحيث تصح خلاصة نور كائناتوه .

وفد لوحظ في شعر الحديث أن هناك من يريد التعامل مع ما كان يسمى قديماً «بيت القصيدة» أو قصيدة القصائد ، ومع ما كان يريده الناس - ولا يزالون - حين يكتفون بالبيت الاستشهادي من قصيدة من القصائد ، أو حين يرونه بالغ الروعة فيسجدون له على نحو ما نعرف من بيت الشاعر عدي بن الرقاع حين قال :

نرجى أغن كأن أبوة روقه

قله أصاب من الدوة مداها

لقد انفت الشعراء المعاصرون إلى شيء من هذا حين تعامل بعضهم مع ما يسمى بيت القصيدة ، أو البيت الفرد ، أو الرقعة الترمزية ، أو كما يسمونه «قصيدة الفلاش» لأنها بضربة واحدة تلقي صوفاً غامراً على المنظر فتضيقه ، وتبرزه من كافة النواحي ، ولعل عبد الوهاب الببائي في مقدمة المجيدين في هذا الباب ، ولنتأمل هذا البيت الوحيد في رسوم النغم لمحمد الفايز

أرى أثرى في كل لون ورونقي !

دهب مع الألوان حتى كأنني

.. وعلى كل فإذا كانت هناك كلمة أخيرة في هذا المجال ، فهي أن هناك أكثر من صلة للشاعر بالماضي ، وهي أنه توجد رابطة غريزية قوية بين الفن البدائي والفن المعاصر - على نحو ما تقرر في الفن التشكيلي - ثم أن الحداثة لا تمنع التعاصر زمانيا ذلك لأنها تضم ملامح بعضها يمكن أن توجد في الشعر العظيم بالماضي . . وما دام جوهر الجمال واحدا ، وما دامت معانيه قابلة للتألق من خلال أدوات الفنان المتمكن ، فإنه لا يصبح معنى لوضع العراقة في مواجهة التفتح ، ولا معنى لأن نحول بين قيام الشاعر بإجراء اتصالات بالماضي ، وفي ضوء هذا يجب ألا ننظر إلى كل قديم على أنه خاو ، ومتهري ، ويحسن التخلص منه بحيث ننظر إلى الوراء دائما في غضب ،^(١٣) وفي الوقت نفسه يجب أن نفرق بين الحداثة الحقة وبين السرعة الفجة ، فما أكثر الصرعات الآن في الشعر على نحو ما نعرف من القصيدة الملصق ، والقصيدة الفراغ ، والقصيدة المائية ، والقصيدة الالكترونية . . الخ .

ثم إن هناك فرقا بين نظرة السائح ونظرة المتأمل ، وبين أسلوب الاستهلاك السائد أشر - استعمل - ارم - وبين أسلوب التواصل مع جوهر الأشياء فلا مكان الآن للاقتلاع قديم من أجل الاقتلاع فقط ، ولا مكان لرفض تراث من أجل صرعات تنامي بشدة ، ذلك لأن المكان الصحيح هو الوقوف على طبقات التاريخ الصلبة ، والانطلاق منها إلى الجديد والتجديد برحابة واقتدار ولنذكر قول الشاعر الخريمي .

إذا أنت لم تحم القديم بحادث من المجد لم ينفعك ما كان من قبل

.. ثم إنه قبل كل شيء يجب أن ندرك أن «الحداثة» - إن كانت تسير زحفا لا قفزا - كانت في التصميم من الحضارة العربية ، صحيح أن الأنظمة في الغالب كانت تساند «القدامة» ولكن «الحداثة» - وبخاصة في العصر الحديث - تعرف كيف تشق لها طريقا ، وأكاد أقول طريقا عاقلا . . وفي الوقت نفسه لا ننسى أنه كانت هناك محاولة جادة عند القدماء للتفرقة - بالمصطلحات بين ما هو أصالة ، وما هو خارج عن عالم الأصالة^(١٤) من كل هذا تتضح ضرورة ما يسمى بالسياق ، وضرورة اثبات اللغة الخاصة من هذا السياق ، بحيث يكون موضع النص من السياق موضع الكلمة من الجملة^(١٥) .

المصادر والمواضع

١ - وقف الكتاب كثيراً عند طاهرة اللحن إلى حد القول بأن اللحن في المطلق أقبح من آثار الحدرى في الوجه، ورأيهم يضعون أسوأ لاداته اللحاتين، وما يسمى بلحن البلغاء، ومن رأى السلامة في الوقف انظر من القدامى ابن عدرسه في العقد الفريد ط القاهرة ص ١٣١٣ ومن المحدثين د. يوسف أحمد المطوع في اللحن في العربية تاريخه وأثره ص ١٢٨ وما وراءها ط جامعة الكويت.

- بدون تاريخ -

٢ - انظر الموشع في مآخذ العلماء على الشعراء للمرواني ص ٢٩٦ تحقيق محمد علي البحوى، وما وقف عنده البلاغيون عند حديثهم عن الاقتباس، وهو أن يوشع الكلام بشيء ثمين، لأجل أنه منه، والتضمين وهو أن يصمن الشعر من شعر الغير، والشرط أن يكون المصن به مشهوراً أو مشاراً اليه وهو على ضروب من أشهرها أن يكون المضمن به مصراعاً، على نحو المصراع الذى أخذ من أبي تمام

قد قلت : لما أطلعت وجاته حول الشقيق الغص روضة آس

أعداره السارى المحول ترفعا (ما في وقوفك ساعة من باس)

انظر التبيان في البيان لشرف الدين الحسين بن محمد بن عبدالله الطيبي . تحقيق د. توفيق الفيل، وعبدالله الطيف لطف الله ص ٣٤١ - ٣٤٣ ط جامعة الكويت ١٩٨٦ .

٣ - البيان والنبين . تحقيق عبدالسلام هارون ١ / ٢٤ ، والنقد المنهجي عند العرب . د. محمد مندور ص ٧٠ .

٤ - العمدة . ابن رشيق ١ / ٥٧ ، والأغانى ٨ / ٢٨٥ ، البيان والنبين ١ / ٣٢٠ ، ثم إن أبا عمرو بن العلاء لم يعترض على ما ساء التحويون بالضرورات في شعر المحدثين كقصر الممدود، وقد ذهب إلى تطور التعابير واستحداثها، والقول بفصاحه اللغة العامة، وللى جانبها اللهجات انظر أبو عمرو . د زهير غازى ص ٩٥ ط . العراق .

٥ - انظر الموشع ص ٢٤٦ ، معاهد التنصيح . عبدالرحيم بن عبدالرحمن العباسى ١ / ٣٠ ، أخبار أبي تمام للصولى ١٧٥ ، ١٧٦ ، ٢٤٤ .

٦ - السابق ، العملة ١ / ٥٠ ، زهر الآداب . أبو اسحق الحصرى ٢ / ١٨٢٧ .

٧ - الموشع في مآخذ العلماء على الشعراء للمرواني ص ١٧٢ وما بعدها، وقد كان عما قاله عن " الكميت أنه حر مقانى من أهل الموصل " ، وهناك من يرى أن الأصمعي كان يتعصب على غير " أهل السنة " - انظر النقد عند اللغويين . سنية أحمد محمد ص ٣٧٨ .

٨ - الشعر والشعراء : أبو محمد بن قتيبة . تحقيق أحمد محمد شاكر ط ٤ : ١ / ١٥ ، وقد عمق الدكتور طه حسين هذه القضية في كتابه من حديث الشعر والنثر - طبعه دار المعارف ١٩٦٥ ص ٨٧ - حين قال هذه الصفة التى يمتاز بها هؤلاء الشعراء في القرن الثالث تدل على أن الحضارة الاسلامية كانت قد وصلت إلى طور من الرقى عظيم، وصلت إلى هذا الطور الذى لا يصبح فيه الشعر ضرورة، ولكنه يصبح فناً من فنون الترف والازينة، والذى لا يقبل الناس فيه على أن يتحلوا الشعر صناعة، بل يتخفون حلية وزينة يتفقون فيها أوقات فراغهم، وهذا الطور الذى يصل اليه الشعر عندما يعظم حظ الأمم من الحياة العقلية، ويظهر فيه النثر.

٩ - وقد عبر عن هذا أبو الحسن الجرجاني في الوصاظة في قوله : كانت العرب اثماً تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن، يشرف المعنى وصحته، وجراة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه ققارب، وبسده فأغزى، ولبن كثرت سوائر أمثاله، وشواذر أبياته، ولم تكن تعباً بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل نظر الخصومة بين القدماء والمحدثين في "الإبداع والاستماعة"، إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض - ١

النقد العربي القديم . وعثمان موافق ص ٣٣ وما بعدها ط ٢ ، وقد كان مما أخذ به ابن الأثير على أبي عمرو بن العلاء أن التفضيل عنده كان "

بالأخبار لا الأشعار وفيه ما فيه " - المثل السائر ص ٤٨٩ .

١٠ - النقد المنهجي عند العرب . د. محمد منتلور

١١ - الخصومة بين القدماء والمحدثين ١٢٣

١٢ - يتيمة الدهر ٣/١ وما بعدها ط الصاوي

١٣ - تأمل في هذا قول ابن بسام في الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ١/١٤ " كل مردد ثقيل ، وكل متكرر مملول ، وليس الفضل على زمن بمقصود ، ولحي الله قولهم : الفضل للمتقدم ، فكم وفي من احسان " وتأمل قول حازم القرطاجني ٦٨٤ في منهاج البلغاء ص ٣٨٧ " فأما من يذهب إلى تفضيل المتقدمين على المتأخرين بمجرد تقدم الزمان . فليس سم يجب مخاطبته في هذه الصناعة ، لأنه قد يتأخر أهل زمان عن أهل زمان ثم يكونون أشعر منهم لكون زمانهم يحوش عليهم من اقتناص المعاني بغيرهم لهم عن أشياء لم تكن في الزمان الأول ، ولتوفر البواعث فيه على القول ، وتفرغ الناس له "

١٤ - النقد المنهجي عند العرب . د. محمد منتلور ص ٣٥٤ وما بعدها

١٥ - نفسه ص ٣٧٠ ، ٣٧١ ، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن . د. جودت فخر الدين ٤٩ .

١٦ - لم يظهر مصطلح الأصالة الا حديثا ، وقد ساعد عليه أن اللغة تقول : إن أصل الشيء أسفله ، والملاحظ أن الفقهاء قد انتبهوا إلى هذا الجذر قديما . حين قروا أن الأصل ما بيني عليه غيره والفرع ما يبتني على غيره ، ومن ثم كان الاهتمام من قديم إلى " علم الأصول "

١٧ - يلاحظ أن أدونيس وهو يوزن للحدثاء في الشعر الحديث في الثاثل والمتحول قدم هذه الأبواب : البارودي أو " الهضة " / الحدثاء

معروف الرصافي أو " الحدثاء " في الموضوع

جماعة الديوان أو " الحدثاء " في الذاتية

حليل مطران أو " الحدثاء " السلفية - المعاصرة

حركة أبو لو أو " الحدثاء " النظرية

جبران خليل جبران أو " الحدثاء " الرؤيا

١٨ - أنظر لأدونيس زمن الشعر ١١٤ وص ١٢ وما بعدها . والثاثل والمتحول ١/١٨ ، ١٩ ، مع ملاحظة أنه طور بعض آرائه في زمن الشعر حين قرر أن الشاعر الحديث جزء عضوي من التراث . الح . في قضايا الشعر ص ٢٠٧ .

١٩ - ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب لمحمد بيبس ٢٨٣ ، ٢٨٩ ط بيروت . الأيديولوجية العربية المعاصرة عبد الله العروى ٢٥٢ .

٢٠ - ذات الكاتب الإبداعية م . حرايتينكو . ترجمة نوفل نيوف وعاطف أبو حمرة ص ٣٨٧ ، ٣٤١ دمشق ٣٤٤ ط دمشق ، ولتأمل قول ديوارانت من أنه لا توجد سخافة في الماضي إلا وهي منتشرة في مكان ما في الوقت الحاضر - قصة الحضارة . ترجمة محمد بدوان . الشرق الأدنى ص ٢٢٨ .

٢١ - نفسه ص ٣٩٨ ، في الأدب والنقد . د. محمد مندلور ٩٧ ، ٥٨ ، وإذا نظرنا إلى القضية من وجهة نظر الفلسفات المعاصرة نرى أن التحررية الانجليزية تنظر إلى الماضي ، بينما البراجماتية الأمريكية تنظر إلى الامام ،

فالإنجليزي يرد الأمور إلى أصولها، والأمريكي يرد الأمور إلى النتائج التي تترتب على فكرة عالم الواقع - حيلة الفكر في العالم الجديد. د. زكي نجيب محمود ص ١١٨ .

٢٢ - تراثنا كيف نعرفه . حسين مرتزة ص ٢٢٧ وما بعدها - بيروت .

٢٣ - ص ١٦ ، ٢٠٠ ، ٢٠٢

٢٤ - انظر قول الدكتور عبدالعزيز المقالح : إن الأسراف في انكار التراث وإهماله بالرجعية وبالعودة إلى الماضي ، لا يقل في عاصمته النهائية خطراً عن الأسراف في انكار الحاضرة واعتبارها بدعة منافية لمناقب الماضي . كلا الموقفين إدانة غير علمية ، وغير موضوعية للماضي والحاضر معا والموقفان لا يجزمان سوى الجهل والتخلف والانسلاخ عن الذات ، وليس الجمع بين التراث والمعاصرة صيغة توفيقية أو تلفيقية تهدف إلى الجمع بين المتناقضات . ولعل أصل الظاهرة يدخل اسماً فيما يسمى بالتصوُّص المتدخل Interextuality على النحو الذي اهتم به التشريحون

٢٥ - البديع ٢٤٩

٢٦ - الحصري. د. محمد بن سعد الشويعر ٤٥١ - ٤٥٤ . العملة ٨٤ / ٢ ، ومن يقل أورد الجاحظ في البيان والتبيين ٩٢ / ١ ، ٩٣ صحيفة عن البلاغة عند الهند وقد جاء فيها :

واعلم أن حق المعنى أن يكون الاسم له طبقاً . وتلك الحالة له وفقاً ، ويكون الاسم له لا فاضلاً ولا مفضولاً ، ولا مقصراً ولا مشتركاً ولا مضمناً . وقد فهم العسكري من نص الصحيفة أن المراد تضمين الأستاذ - الصناعتين - ٣٦ -

٢٧ - البديع ٢٤٩ ، المثل السائر لابن الأثير تحقيق أحمد الحوفي وبدوى طبعه ص ٣٤١ ، خزنة الأدب ٤٥٤ ، والحموى يرى أنه تعليق القافية بأول البيت الذي بعدها كقول النابغة

وهم وردوا الجفار على تميم وهم أصحاب يوم عكاظ أتى شهدت لهم

مواطن صادقات أتيتهم بنصح الصلح منى

٢٨ - قال : هو أن يضمّن الشعر من شعر الغير ، والشرط أن يكون المضمّن به مشهوراً أو مشاعراً إليه أحدها أن يكون المضمّن به تمام البيت كقول ابن العميد مضمناً بيت أبي تمام

وصاحب كنت مغبوطاً بصحبته فاليوم غادنى فرداً بلا سكن

هبت له ريح اقبال فطار بها نحو السرير والجاني إلى الحزن

كأنه كان مطوياً على إحزن ولم يكن من غروب الشعر أنشدني

(إن الكرام إذا ما أسهلوا ذكروا من كان يالفهم في المنزل لخشن)

وثانيها أن يكون المضمّن به مصراعاً كقول المظرمي مضمناً مصراع المتنبي

نسى شخصه عن ردفه متناهضاً إذا عظم المطلوب قل المساعد

وثالثها أن يضمّن بعض المصراع كما فعل المصرق

إذا مررت بدار كنت ساكنها وجدت في القلب من ذكراك أحزانا

وإن حلت مكاناً كان يجمعنا سألت دموعي (زارقات ووجدنا)

- التبيان في البيان . د. توفيق الفيل . عبد اللطيف لطف الله ٣٤١ - ٣٤٣

٢٩ - الأعيال الكاملة ١٢١ ، ١٨٦ ، ٢٩٧ ، ٣٢١ ، ٣٩٣

٣٠ - التبيان في البيان ٣٤٤ وقد مثل له يقول الصاحب :

قال لي : إن رقيبى سىء الخلق فداره

قلت : دعنى وجهك اللجنة حفت بالكاره !

إشارة إلى الحديث " حفت الجنة بالكأرة " متفق عليه . أخرجه مسلم والبخاري

٣١- انظر ديوان دقات فوق الليل . عبده بدوى ص ١١ ، ١٢ ، ١٦ ، ٢٩ / ط . العراق ، وديوان الناس في بلادى لصالح عبدالصبور ص ١٠٣ / ط بيروت ، وديوان لاقتات أحمد مطر / ط . الكويت ، وانظر تأثير القرآن في ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، محمد بنيس ص ٢٦٩ و ما بعدها ، وانظر عدة قصائد لأمل دنقل مثل صلاة ص ٢٦٥ ، وقد يكون المقتبس كما هو كما فعل البيهقي في أبيات لغيره ، وقد يجوز كما فعلت فدوى طوقان ، وسلمى الخضراء ، وممدوح عدوان ، وسامي مهدي

٣٢- التبيان في البيان للطيبى تحقيق د . بوفل الفيل وعبداللطيف لطف الله ص ٣٤٧ ، وإذا كان قد قيل في العصر الفرعوني : الكل في واحد ، على حد ما جاء في كتاب المونى ، وانتفع بهذا المقولة توفيق الحكيم في أحد أعماله فإن أمل دنقل يقول

إنها ليست عصوراً فهي الكلّ في الواحد . . في الذات الرّحيبه

ويقول : قالت الرهبان

(سلام على الأرض !)

و ديوانه المهمل الآتى يدور حول آية من العهد القديم وآية من العهد الجديد

- ديوانه ٣٨٠ ، ٢٩٠ ، ٢٦٣ وما بعدها ومثل هذا يمكن أن يقال في ديوان أقول لكم لصالح عبدالصبور ٣٣- لنظر أسطورة الموت الانبعاث في الشعر العربى الحديث . ريتا عوض ص ٣٩ وما بعدها ، وتأمل أمل دنقل في قصيدة إلى محمود حسن إسماعيل ص ٤٠٨

واحد من جنودك يا سيدى

قطعوا يوم موته مى اليدين

فاحتضنت لواءك بالمرفقين

واحتسبت لوجهك مستشهدى

. . ارسم دائرة بالطباشير

لا أتجاوزها

. . هل طلع البدر من يثرب أم من الأحدي

وبانت سعاد

تراها تبين من البردة النبوية

أم من قلنسوة الكاهنين الخزر

. . واحد من جنودك يا سيدى

خبزه خبز ضيق

مأواه بل ريق

. . فعل الزاحلين السلام

والسلام على من أقام

٣٤- شرح اختيارات المفضل . د . فخر الدين قباوة ٢ / ٧٦٦ ط . دمشق ، والأدب وروح العصر . د . عبده بدوى

ص ٤٧ ط . الكويت ، عودة وضاح اليمن . د . عبدالعزيز مقالح ٢٥١ ط . دمشق

٣٥- انظر دراسة ليوسف اليوسف ص ٦٨ في كتاب قضايا الشعر العربى المعاصر - المنظمة العربية . تونس -

والفن والشعور الأبداعى لفراهام كولبير . ترجمة . د . منير الأصبحى ص ٧٨ ، ط . دمشق

٣٦ - صاحب هذا العنوان د. علي عشري زايد، ودراسته واثرة في هذا المجال ط. طرابلس ١٩٨٨
٣٧ - نفسه ص ٧٧، وإن كنا نرى أن المصطلحين الأقرب لما نحن فيه هو:

النقل عن الموروث، والخلق بالموروث، وعلى كل فقد كانت هناك الثقافة واضحة في الشعر الحديث إلى الموارث الدينية، والصوفية والتاريخية والأدبية والفلكورية والأسطورية، سواء كانت مقبولة أو مرفوضة. ويحيى في مقدمة المقبول شخصية المسيح بدلاً لانها على الصلب والفداء والانمات من الموت. ثم يحيى شخصية محمد بعد شخصية المسيح، وذلك لعدم الحرية المطلقة في التعامل معها من جهة، ومن جهة أخرى لأخضاعها لمفاهيم عصرية، فهناك من جعله فلسطينياً، وقومياً، وبعثياً، وماركسياً، وهناك من أعطاه ملامح مسيحية. أما شخصية موسى فقد ظلمت حين حوصرت بالأطوار اليهودي أو الصهيوني ولعله يحيى في مقدمة الشخصيات المرفوضة، أبليس، وقبايل، ويوزا، وأبو رمال.
٣٨ - النقد المجهي عند العرب د. محمد مندور ص ٣٥٥، وتأمل قول الجرجاني في الواسطة ص ١٨٧، ١٨٨
٣٩ - وقد يتفاضل متنازعو هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصناعة الشعر، فتشترك الجماعة في الشيء المتداول، وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب، أو ترتيب يستحسن، أو تأكيد يوضع موضعه، أو زيادة اهتدى لها دون غيره، فيربك المشترك المتبذل في صورة المبتدع المخترع *.

٣٩ - المقابسات ص ٣١٠، معلقة زهير بن أبي سلمى بالقصائد السبع الطول الجاهليات لابن الأنباري. تحقيق عبدالسلام هارون، الأعمال الكاملة للسياب ط بيروت، وديوان أمل دنقل ص ١٥٨ ط مبدولي.

٤٠ - قصايا الشعر المعاصر. نازك الملائكة ط ٤ ص ١٠٨، قصائد مختارة من شعراء الطليعة العربية. علي جعفر لعلاق ص ١٥٥.

٤١ - الاتجاهات الجديدة في الشعر المعاصر د. عبد الحميد جريدة ص ٧٧ |
٤٢ - نفسه ص ٨٠ وما بعدها، دراسة عن شعر العقاد د. زكي نجيب محمود، بمجلة المجلة المصرية. العدد ٤٤. أغسطس ١٩٦٠ م.

٤٣ - انظر خصائص الأسلوب في الشوقيات. محمد الهادي الطرابلسي ص ٥٢٠. ط تونس، ولتأمل ملاحظة كوليردج التي تؤكد ما نريد تأكيده حين يقول: حسين أنظر إلى أشياء الطبيعة. . . مثل ذلك القصر الذي يومض وميضاً خافتاً عبر زجاج النافذة المندى، أبدو كأنني أبحث عن - أو بالأحرى أطلب - لغة رمزية للتعبير عن شيء في داخل موجود سابقاً. ولأ الأبد، بدلاً من ملاحظة أي شيء جديد، حتى في حالة قيامي بالملاحظة يكون لا يزال لدى إحساس مبهم، كما لو أن هذه الظاهرة الجديدة هي استيقاظ خافت للحقيقة منسية، أو نبضة خاصة بطبيعتي الداخلية

- الفن والشعور الأداعي عن سلسلة عالم المعرفة ص ١٢٢.

٤٤ - الأساليب التي ابتدعها التقاد المرضى عن التعامل الذكي مع القديم ما سميوه: الاختراع، والإبداع، والاستيفاء، والتوليد، والزيادة، والمرافدة، والتوشيح، والمواردة، والتعيم، والبرجرجحان. . . الأساليب المدانة فهي مصاصطلاح على تسميته: السرقة، والأغارة، والسلب، والأخذ، والابتهاج، والاحتذاء، والانتحال، والاجتلاب، والاهتمام، والا صطراف.

٤٥ - انظر الخطيئة والتفكير د. عبدالله محمد القذافي ص ١١.

فعل الإبداع الفني عند نجيب محفوظ

الاطار والتهيئة والعمليات

(قراءة في نص : «نجيب محفوظ يتذكر» بقلم جمال الغيطاني)

د. عزت قرني

مقدمة

الحديث عن الإبداع هو حديث عن الحياة في أعلى صورها ، وهو بالتالي متعدد الجوانب والمداخل ، تعدد أشكال الحياة في مرایا الفكر والوجود . وإذا كان الإبداع الفني ، بل وكل إبداع كان ، لا بد أن يكون معا مقدره وإدراكا وصياغة موضوعية وحلا لاشكال من نوع ما ، فانا لا ننظر اليه الآن إلا من حيث هو فعل أو أداء ، أو قل مجموعة متناسقة من العمليات ، تؤثر عليها عوامل متنوعة ، منها ما هو ذاتي (يتصل بشخص المبدع) ، وما هو منهجي (يتصل بطريقة في العمل) ، وما هو موضوعي (الظروف العامة القائمة خارجه زمانا ومكانا وأشياء وبشرا).

وقد حدث أن وقع بين يدي كاتب هذه السطور كتاب «نجيب محفوظ يتذكر» ، بقلم الروائي البارح جمال الغيطاني ، في طبعته الثالثة ، الصادرة عن دار أخبار اليوم ، القاهرة ، ١٩٨٧ م ، وانتبه بعد قراءته لى أنه يحتوي على مادة غزيرة جدا تتصل بموضوع الإبداع الفني ، من حيث هو أحد مسائل دراسة فلسفة الفن . ووجد الكاتب أن هذه المادة ذات قيمة خاصة ، لعدة اعتبارات : أولاها أن الحديث حديث فنان عظيم ، هو في نفس الوقت روائي متنبه وعقل مدقق ودارس للفلسفة في وقت التكوين ، كما يروي عنه هذا الحديث فنان مدقق بارح هو الآخر:

وثانيها أن للكتاب مقدمة بخط نجيب محفوظ يقول فيها : «هذا الكتاب أغنائي عن التفكير في كتابة سيرة ذاتية ، لما يحويه من حقائق جوهرية وأساسية في مسيرة حياتي ، فضلا عن أن مؤلفه يعتبر ركنا من سبرتي الذاتية» (ص ٣) . وهذا التصريح ، بركنيه ، يجعلنا أمام وثيقة من الدرجة الأولى ينسبها نجيب محفوظ لى ذاته ، حتى في قسمها الذي يتحدث فيه بحر هذه السيرة ، وهو جمال الغيطاني .

ثالثها أن ما يحتويه هذا النص من إشارات أو نصوص حول مسألة الإبداع الفني جاء عفوا وعلى نحو تلقائي في خلال حديث نجيب محفوظ عن مجمل حياته ، فلم يكن الهدف المقصود هو الحديث عن الإبداع ، بل جاء الحديث على نحو طبيعي في تيار الحديث عن أشياء أخرى . هذه السمة التلقائية الطبيعية تعطي لهذه الاشارات أهمية كبيرة ، لأنها تزيد من درجة الصدق والاختلاص فيها ، بينما كل حديث مقصود يدخل فيه بعض تعمل بالضرورة ، ويزيد من تأييد قيمة هذه السمة أن نفس الجزئية ، كما سنرى ، قد يرد الحديث عنها مرة ومرتين ومرات أحيانا

في خلال النص كله ، الذي هو نتيجة لقاءات متكررة بين نجيب محفوظ وجمال الغيطاني ، واتخذ شكل الذكريات الحرة التي لا يربطها الا سؤال وراء سؤال من محور النص . رابع الاعتبار المشار اليها أن مجموع اشارات نجيب محفوظ الى موضوع الابداع يظهر من بعد تراكمها أن بينها تكاملا وأنها تغطي عددا كبيرا من المسائل القرعية لموضوع الابداع الفني كما تتناول دراسات فلسفة الفن (ونفضل هذه التسمية على «فلسفة الجبال» أو «علم الجبال» أو «الاستيعاقا») ، بحيث أننا اذا أعدنا ترتيبها ، بعد اعادة قراءة النص ، وجدنا أمامنا كلا متكاملا متسقا يغطي جانبا كبيرا من الميدان المقصود ، إما تصريحاً وإما إشارة وتلميحاً . الاعتبار الخامس والأخير ، ولكنه ليس من أقلها أهمية ، أن نجيب محفوظ يتحدث بالطبع عن تجربته الشخصية ، ولكنه أحيانا ما يرتفع الى مستوى شمولي ليتحدث في مسائل نظرية عامة ، إما من حيث وضع المشكلة ، أو إبراز البدائل العامة الممكنة ، أو تأسيس اختيار بديل بدل بديل تأسيساً نظرياً . بعبارة أخرى فإن النص في بعض صفحاته يشير الى اهتمامات نظرية صريحة .

ويظهر مما سبق أن هدفنا في هذه الدراسة ليس وحسب تقديم دراسة أصولية (فلسفية) عن بعض أسس فن نجيب محفوظ ، بل هو أيضا تقديم دراسة عن مسألة الابداع الفني على هيئة بحث تطبيقي مادته أقوال فنان مدقق ذي قدرة على التنظير وصاحب حس فلسفي وعرفه فلسفية مؤكدين . والحق أن سائر مسائل فلسفة الفن تشكو من قصور في استطاعة الباحث أو مؤلف الكتب العامة أو الأستاذ المحاضر أن يدعم حديثه النظري دالماً بأمثلة حية ، ولهذا القصور مبرراته المتعددة بالطبع ، ولكن القصور هو القصور . وليس هذا حال دراسات فلسفة الفن وحدها ، بل هو أيضا حال دراسات علم النفس حول نفس الموضوع ، لأن الابداع الفني يدرسه علم النفس وتدرسه فلسفة الفن ، ويتم به أيضا النقد الفني ، فنجد الدكتور مصطفى سويف يقول في كتابه «العبقرية في الفن» (المكتبة الثقافية ، سبتمبر سنة ١٩٦٠) إن بحوث الابداع من النوع الارتقائي والعالمي وبحوث القياس التاريخي ينقصها «جانب هام ، جانب الحياة ونبض العروق» (ص ٥١) ، حيث ينقص أن نرى الفنان «بلحمه ودمه ، أن نراه في لحظات ابداعه ، منذ البداية وحتى النهاية» ، ولهذا قام في البحث النفسي تيار مختلف من البحوث . وهكذا نحن هنا أيضا في صدد بحث مسألة الابداع الفني من زاوية أصول الفن أو أصولياته (فلسفته) ، نستعين بهذه الشهادة المميزة (وعيا ودقة ونفاذا واقتربا من الشمول ، فضلا عن الاعتبار التي عددناها من قبل) لنكسي لحما عظام المسائل النظرية في ميدان الابداع الفني . ففرضنا إذن في هذه الدراسة أن نجتمع ما بين التنظير والتطبيق بقدر ما يسمح به الموضوع والمادة المتاحة ، ولعل القارئ أن يخرج باطار نظري عام عن أهم جوانب الابداع في الفن بقدر ما يخرج أيضا بتصور منظم عن أسس الابداع الفني عند فنان بعينه ، هو نجيب محفوظ .

فلنأخذ إذن هذه الوثيقة بين أيدينا ، ولنقرأها أولا قراءة المستمتع ، ثم فلنقرأها ثانيا قراءة المستطلع ، ولنقرأها بعد ذلك مرة ومرات ، قراءة الباحث الفاحص . ولتتجمع بين أيدينا

«مادة» موضوعية هي تنابعات من اشارات نفترض أنها تتصل بموضوعنا ، أي بزاوية الإبداع الفني من حيث هو «فعل» . ولنقم من بعد هذا كله «بإعادة ترتيب» عناصر هذه المادة ، ولكي يكون هناك ترتيب فلا بد أن تكون هناك «خانات» توزع عليها المادة ، وبذلك نضم المتشابه لل متشابه وصاحب العلاقة مع صاحبه ، حتى يتكون لدينا حديث مترابط يجتهد أن يغطي كل ميدان الموضوع . وهكذا فإنا سنبدأ من الأعم والأبعد وننتهي بالخاص والاختص .

ونشير ، قبل البدء في البحث التفصيلي ، إلى بضع اعتبارات خارجية حول النص موضع البحث . الطبعة التي نستخدمها هي الطبعة الثالثة ، الصادرة عن مؤسسة أخبار اليوم بالقاهرة ، عام ١٩٨٧ م . وكانت طبعته الأولى قد صدرت عام ١٩٨٠ م . (ص ١٥٩) . وعلى هذا يعد هذا التاريخ الأخير السقف الزمني للمحاور ، وإن كانت بعض الاشارات غير المباشرة تدل على حدوثه قبل ذلك بفترة غير طويلة ، ولكننا نلاحظ أن للطبعة الثالثة ، التي نستخدمها ، ميزة هامة هي مقدمة نجيب محفوظ الحظية (والمصورة «بالزنكوغراف») التي أثبتنا نصها من قبل ، وهي مؤرخة في ٥ نوفمبر سنة ١٩٨٧ م .

يتكون النص من قسمين متباينين : القسم الأول بعنوان عام : «مقدمة» ، ويعتمد من ص ٥ إلى ص ٤٤ ، وهو على لسان جمال الغيطاني ، والثاني يمتد من ص ٤٥ إلى ص ١٥٣ وهو يأتي معظم الوقت على لسان نجيب محفوظ نفسه مجيباً على الاستئلة غير المنصوص عليها من جانب محاوره ، ما عدا ملاحظات يضيفها محرر السيرة ويأتي فيها في العادة بنصوص إما من روايات نجيب محفوظ ، وهو الأغلب ، أو من كلام بعض أصدقائه الحميمين (مثلا ص ٥٨ - ٦٠) ، ونادراً ما يتدخل جمال الغيطاني بكلام متصل من عنده في هذا القسم (قارن ص ٥٤) . ورغم تركيبة القسمين المختلفة إلا أنها معا يعبران بأكملها عن رأي نجيب محفوظ ، فكأننا بازاء صوت واحد ذي طبقتين ، وذلك اعتماداً على مقدمته المشار إليها ، والتي «يوثق» فيها كل ما جاء في سائر صفحات الكتاب ، بما في ذلك الاستشهادات المأخوذة من رواياته ، والتي استعيدت للدلالة على تطوره الشخصي وبعض علاقاته ، وخاصة فتاة حبه الأول الكبير . أما جمال الغيطاني ، فإنه في نفس الوقت «مؤلف» الكتاب ، لأنه كتب جزءاً منه وجمع أقوال المتحدث معه ، وهو أيضاً «محرر السيرة» ، لأننا بازاء سيرة ذاتية بالفعل ، وكل ما قاله يوافق عليه صاحب الترجمة ، ولذا فإنا سنشير إليه باسمه الشخصي أو بصفته هذه أو تلك ، بغير اختلاف في الدلالة . وسيلحظ القارئ أن حديث نجيب محفوظ يأخذ أحيانا طابع الكلام الشفهي ، بل يقترب أحيانا من العامة اقتراباً شديداً ، ونحن نأخذ على ما هو عليه ، ولكننا أحيانا ما نريد ايضاح مساق الكلام فنضيف كلمات نضعها بين أقواس مربعة هكذا : [] .

أولا : الاطار

لكل شيء اطار ، سواء كان ذلك الشيء فكرة أم صفة أم فعلا أم ظاهرة أم علاقة أم كانتا أم نظاما . وكذلك فإن للابداع الفني بالضرورة اطارا ، أي أن له مجموعة من العوامل تكون بيئته بصفة عامة ، ولكن مفهوم «الاطار» أعم ، ويشير إلى العوامل و الظروف المحيطة التي يظهر في حدودها ، وهو بالفعل يشير إلى الحدود الخارجية وإلى الأرضية التي يظهر عليها شيء أو أمر ما . بهذا التحديد ، فاننا نقصد بالاطار العوامل الموضوعية المستقلة عن الفنان والتي يظهر وينمو فعل الابداع ، ويتكرر أو لا يتكرر ، في حدودها ، وأعم هذه العوامل هي ظروف الفترة الزمنية التي يعيش فيها الفنان ، وفي حال النشأة والنضوج خاصة ، سياسيا واجتماعيا وثقافيا . ويظهر من النص ، الذي نقوم بفحصه وبإعادة قراءته من زاوية موضوع فعل الابداع ، أن نجيب محفوظ نفسه شديد الانتباه إلى علاقة البيئة الخارجية مع ممارسته الفنية ، وبخاصة في أثناء مرحلة الشباب والتمرس الأول (ولنقل إنها تمتد حتى عام ١٩٤٣ ، مع بداية النشر مع لجنة النشر للجامعيين ، ص ٩٧) ومرحلة ما بعد سنة ١٩٥٢ . وهو يكرر الإشارة إلى ظروف العصر في مصر بدءا من ثورة ١٩١٩ (وعمره وقتئذ سبع سنوات) ، وهي التي أبرزت على الخصوص مفهوم «الوطن» و «الوطنية» (يظهر تعبير «الوطن» ص ٥٠ ، وتعبير «الوطنية» ص ٨١ ، ١١٧ ، وفي ص ١٣٣ : «حفظت وأنا صغير في بيت القاضي» أغاني سيد درويش من الشوارع» ، وحول هذه الفترة بوجه عام ، راجع ص ٤٤ ، ٤٤ ، ٤٧ ، ٥٠ ، ٥٢ ، ٨١ ، ٩٤ ، ١١١ ، ١١٤ - ١١٨) . ويصور نجيب محفوظ فترة العشرينات والثلاثينات على أنها «عصر رومانتيكي» ، سبقه «عصر كلاسيكي» ، وسيلحقه في الأربعينات «عصر تحليلي» (ص ١٠٦) ، وتبرز في هذا العصر مشكلة الصلة والفرق بين الشرق والغرب ، أو ظاهرة «تلاقى الشرق بالغرب» (نفس المصدر) ، كما كان العصر عصر نهضة ثقافية عامة ، حيث المجلات الجادة ، التي تقدم التراث وتقدم الانتاج الغربي وتتيح الاطلاع على الكتب الاجنبية بسرعة وأولا بأول (ص ٧٨ ، ٩٦) . ويظهر من مجموع النصوص أن نجيب محفوظ يعتبر بيئة تلك الفترة بيئة مساعدة لا معوقة (ص ٧٨ ، ٨١) . وهو يربط ربطا مباشرا ما بين انتاجه الأول المتصل بتاريخ مصر القديم وأوضاع العصر في العشرينات والثلاثينات : «كنت أفكر فيما يجب أن اكتبه ، وفي هذا الزمن كانت الوطنية متأججة ، والدعوة إلى إعادة الاتحاد الفرعونية» . قرررت أن أكرس حياتي لكتابة تاريخ مصر بشكل روائي» (ص ٨١) . أما عصر ما بعد حركة سنة ١٩٥٢ ، فتستكون له سماته المختلفة ، فقد أعطى بشائر مؤلمة ، ورحب به نجيب محفوظ (ص ١١٥ ، ١١٧ ، ١٣٨) ، ولكن سرعان ما توالى الاحباطات من بعد ذلك وأخذ الأمل ينحسر ، حيث ضربت الديمقراطية ، بينما غياب الديمقراطية مما يهدد الاصلاحات (ص ١١٦) ، كما أصبح وضع الفنان صعبا بازاء السلطة السياسية (ص ٩ ، ١١٩) ، ثم أخذت سلبيات كثيرة في

الظهور والانتشار ، وهي سلبيات بدأت أعمال نجيب محفوظ في التحذير منها في الستينات ، واكمل الامر بهزيمة يونيو سنة ١٩٦٧ (ص ٨) .

وفي نص جميل نافذ يربط نجيب محفوظ بين شتى العصور السياسية التي مرت بها مصر وشهدها هو ، ويقول : «اننا نعيش الآن احباطات داخلية مستمرة منذ أن وعينا . مجرد أن نتفس نجد من يجم غلى أنفاسنا ، ليكتمها ويفسد حياتنا . وهذا فظيع . لذلك ، لن نجد نفمة الانتصار الاولي التي كانت في حيل ثورة ١٩١٩ ، نفس هذا الجيل وصلت اليه الاحباطات ، لكنه تذوق الانتصار . بدأنا نعي وهذا الجيل يتحطم . أنا بدأت أقر الصحف في سنة ١٩٢٦ ، كان عمري أربع عشرة سنة . كانت الثورة قد هدأت ، وبدأت التنازلات ، ثم الاحباطات ، ثم القمع ، واستمر ذلك . أتيج لنا التنفس بعد ١٩٥٢ ، ولكن سرعان ما انتكس الوضع ، وهكذا . . . » (ص ٩٤) . ثم يقول في كلمات أكثر تركيزا : «للاسف تاريخنا الحديث ثورات ونكسات . لو أن الامور مضت بشكل سليم منذ عهد محمد علي لاصبحنا مثل اليابان الآن» (ص ١٢٠) ، وحول مقارنة جمال عبد الناصر بسعد زغلول ، (راجع ص ١١٩) . أما عن الحاضر ، فانه يقول بلغة دبلوماسية موجية : «قد أعود الى التاريخ يوما ، فكثيرا ما يستعصي علينا حاضرا» (ص ٨٢) .

وسوف نجتهد في القسم الثاني من هذه الدراسة ، قسم «التهية» ، في أن نبرز الروابط المحددة ، التي يشير اليها النص ، ما بين ظروف العصر والانتاج الفني عند نجيب محفوظ . ولكن تخيل اليئا ، لو أردنا تعمينا سريعا من الآن ، أن روح غضة مصر ودوافع الوطنية بشكلان الاطار المعنوي للنتاج الفني عند هذا الفنان ، أو قل إنها المحركان اليثيان البارزان وراء ابداعه ، وسوف نتبين لى أي حد انطبع وعيه بأحداث ثورة ١٩١٩ في شتى جوانبها . وربما كان ما يسميه «الاصالة» (ص ١٠٨) والبحث عن «سر الوجود» (ص ٦٢) ومحاولة العثور على الاشكال الفنية المفردة (ص ١٠٩ ، ٧٩) ، ربما كان هذا كله هو المقابل الفني عند نجيب محفوظ للدعوة الى الاستقلال الوطني والنهضة المصرية اللذين رضع لبايها وهو لم يزل طفلا (ولكنه الطفل اليقظ المشارك ، ص ١١٤ ، ١١١ ، ٥١-٥٢) .

ومن جهة أخرى ، فليس هناك ما يمنع من أن نضع ، أو نضيف ، «اطارا» أكثر ذاتية للإبداع الفني عند نجيب محفوظ ، وهو ذلك الذي يتمثل في حبه الاول الكبير ، أو على الاقل في رد الفعل عنده الذي أثاره هذا الحب الكبير ، والذي ذاق تجربته وهو لم يزل في سن الخامسة عشرة (ص ١١٤) ، وقد فشل سريعا ، وفي سرعة تعادل عمق تأثيره عليه ، ولكن ناره لم تحب أبدا ، وسيظل كالجذوة المشتعلة وإن غطاها الرماد . وقد فهمه هو نفسه ، من بعد ، على أنه كان «مثيرا» أو «شغرة» (أي لغة رمزية تشير الى سر) أصبح يتعين عليه أن يحل رموزها ليصل الى المكون الذي تشير اليه (ص ١٤٦) . وسوف نتحدث عن هذا الحب تفصيلا من بعد في قسم التهية . ومن المعروف في تاريخ الابداعات الفنية أن نموذج الحب العنيف الكاشف المبكر الفاضل لبس نموذجا نادرا ، وأهم مثال عليه هو حب دانتي الايطالي لمن خلدها تحت اسم

«باتريشه» ان نطقنا الاسم بالايطالية ، ومقابلته بالعربية «نعيمه» ، وهو قد تعدى التاسعة بقليل بينما هي تقترب من نفس العمر .

ثانيا : التهيئة (العوامل الموضوعية والشخصية والسلوك القصدي)

موضوع هذا القسم عدة أمور: مجموعة الظروف الموضوعية التي وجد الفنان نفسه بازائها ، بدون قدرة ، في الأغلب ، على التدخل من جانبه في صياغتها أو توجيهها (الاسرة ، الطعولة ، مكان النشأة ، الاصدقاء ، الوظيفة) ، وبمجموعة السمات النفسية والعقلية التي طبع عليها ، ونعالج هذين الأمرين معا تحت عنوان «التكوين العام للفنان» ، ثم سلوكه وهو بسبيل تحصيل . مادة انتاجه ، سواء كان هذا السلوك ذا صفة عامة (مصادر الانتاج العامة) ، أو ذا صفة متعينة (مصادر الانتاج الخاصة) . والذي يجمع بين هذه الأمور جميعها هو أنها تشكل مجموعة من العوامل المتكاملة السابقة على عمليات الانتاج والممهدة لها والمؤثرة بالضرورة فيها .

أ- التكوين العام للفنان

نعرض أولا للظروف التي وجد فيها الفنان ، أو وجد نفسه فيها وفرضت عليه فرضا ، وكان لها سهم في توجيه انتاجه الفني على نحو أو آخر . ثم نعرض ثانيا لتلك السمات الشخصية التي أصبحت لصيقة بطبعه ، وتميزت بشاياتها على امتداد حياته . ولنبدأ من الاسرة . لعل أهم انطباع يخرج به القارئ لكتاب «نجيب محفوظ يتذكر» من هذا المنظور ، هو الاهمية العظيمة التي يعلقها نجيب محفوظ على التكوين الذي استقاه من أمه ، وهي التي لا يتحدث عنها في العادة الا بالاعجاب أو التوقير أو الاعتراف بالفضل أو مراعاة الجوانب على الأقل ، بينما لهجته بازاء أبيه محايدة في كثير من الاحيان ، بل وقد تبدو سلبية أحيانا . وبينما تذكر الأم (تحت مسمى «أمي» أو «والدي» في معظم الاحيان ، و «الوالدة» أربع مرات احداها في سياق ذكر وفاتها) ٢٠ مرة موزعة على احدى عشرة صفحة ، فان الأب يذكر ست عشرة مرة ، موزعة على تسع صفحات (راجع حول الأم صفحات ١٦ ، ٢٣ ، ٤٥ (مرتان) ، ٤٩ (ثلاث مرات) ، ٥٠ (مرتان) ، ٥٢ ، ١٣٦ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٣ (ثلاث مرات) ، وحول الأب ١٨ ، ٤٥ (مرتان) ، ٥٠ (ثلاث مرات) ، ٥٢ (مرتان) ، ٦١ (مرتان) ، ٦٢ (مرتان) ، ٧٥ ، ١٣٢ ، ١٥٣ (ثلاث مرات) ، كما يأتي اسم «الوالدان» في ص ٥٢ مرتين) .

ولسنا هنا بصدد تحقيق نوع علاقته بأبيه وأبيه من الوجهة النفسية ، وانما نقصد الى محاولة تحديد قدر مشاركتها ، ونوعها ، في تكوينه العام ، ولكنه سيكون من المفيد اثبات صورته عن كل منهما قبل تناول مشاركتها . أما الأم ، فانه تبرز من ثنايا حديث نجيب محفوظ عنها سمات «التحرر» (النسبي ، وفي اطار عصرها وبالمقارنة دائما مع شخصية «أمية» في الثلاثية) و

« الانطلاق » والولع بالآثار ، ومن هنا حب الاستطلاع . يقول : « حدثك من قبل عن غرام والدتي بالآثار . كثيرا ما ذهبتا الى الانتكخانة ، أو الأهرام ، حيث أبو الهول . لا أدري سر هوابتها تلك حتى الآن . كنا نخرج بمفردنا ، وأحيانا مع الوالد ، نتميز في يدها ، ونمضي الى الانتكخانة ، خاصة حجرة المومياءات ، زيناها كثيرا . كانت أمي تتمتع بحرية نسبية ، ويعكس ما تبدو عليه « أمينة » في الثلاثية » (ص ٤٩) . ويكرر نفس الشيء مرة ثانية بما يدل على أهمية الامر عنده : « أمينة فيها من أمي القليل . والدتي يرغم جيلها كانت منطلقة . يعني : من يتصور أنها قادرة على الخروج من منطقة الحسين لتزور الأهرام ، والمتحف المصري ، وقسم المومياءات ، حتى الآن لا أعرف كيف ؟ ولم أكن في سن تسمح لي بتوجيه أسئلة الاستفسار . كنت أمشي في يدها . . . وخلص » (ص ١٥٣) . ونفهم بطريق غير مباشر أن الأم هي التي ملكت عليه طفولته ، على الأقل حتى خروجه الى المدرسة ، لأنه كان يجدها أمامه في البيت ، ووجداه معظم وقت النهار ، وكان هو من جانيه كأنه الابن الوحيد الذي يعيش معها في منزلهم ، لأنه كان « الآخر العنقود » (كما يقال في لغة الاسرة المصرية ، وإن لم يأت هذا التعبير في نصنا) . يقول : « أنجب والدتي من قبلي ستة أشقاء ، جافا كلهم متعاقبين ، أربع اناث وذكرين ، ثم تتوقف والدتي عن الانجاب لمدة تسعة سنوات ، ثم . . . أجيء أنا . عندما وصلت الى سن الخامسة كان الفرق بيني وبين أصغر أخ في خمس عشرة سنة . البنات تزوجن كلهن تقريبا . . . لا أتذكر في البيت الا والدتي ووالدتي . لا أذكر أن أي انسان آخر شاركنا البيت الا الضيوف . أغلب حياتي في بيتنا كاني طفل وحيد » (ص ٤٥) . ويشير مرة أخرى الى خروجه المتكرر مع والدته الى صفته كطفل وحيد عمليا : « كانت والدتي تصحبني معها دائما لانني الوحيد . تصحبني في زياراتنا الى الأهل والجيران ، وهكذا رأيت كثيرا من مناطق القاهرة ، شبرا ، العباسية . . . » (ص ٥٠) . وليس من التعسف في شيء أن نستنتج تعلقه الشديد بأمه (لاحظ مثلا انه لا يذكر أنها كانت « عصبية الى حد ما » الا بشيء من التحنن والغفران ، على ما يحس القارئ بين ثنايا الكلمات ، ص ١٥٣) ، وإن لم يعبر هو عن هذا (أي ذلك التعلق) تصرحا ، لأنه من أولئك الذين لا يعرضون حياتهم الشخصية الداخلية ، وخاصة ما هو محميم من سعاتها ، أمام الآخرين بسهولة ، وإنما نستطيع أن نستشف هذا التعلق من احتراسه الشديد وهو يبلغ والدته بخبر زواجه من زوجته التي تعرف عليها من غير طريق الوالدة ، وهي التي كانت تلح عليه في الزواج ورتبت له مشاريع زواج عديدة ، فيقول : « أشفقت على الوالدة لانها كانت تجهز لي ترتيبا مختلفا لقد أفضيت بزواجي الى أمي على درجات ، حتى لا أحدث لها صدمة ، وهذا شيء على جانب كبير من الغرابة » (ص ١٤٩) . ويشير نجيب محفوظ عرضا الى أنه استمر يعيش (بمفرده ؟) مع أمه في بيت العباسية بعد وفاة أبيه ، وذلك حولي سبعة عشرة عاما ، من عام ١٩٣٧ م . الى تاريخ زواجه (على الأقل) عام ١٩٥٤ . يقول : « في سنة ١٩٣٧ توفي والدي عن خمسة وستين عاما . كنت أعيش مع والدتي في العباسية ، التي انتقلنا اليها منذ عام ١٩٢٤ تقريبا » (ص ٥٢) . ونلاحظ أنه لا يوجد في النص ما يدل ، سلبا أو

إيجاباً ، على استمرار معيشته في نفس البيت مع أمه بعد زواجه ، وقبل انتقاله إلى مسكنه بشارع النيل (راجع ص ٩٥) . هذه هي أهم معالم صورة الأم كما تستتج من النص .

أما مشاركتها في تكوين الابن فانها تبدو عظيمة وحاسمة . وقد رأينا مما أُنشئت من نصوص قبل قليل انها كانت قائدة له إلى التعرف على العالم الخارجي ، وإلى عالم الآثار المصرية الزاخر بالعجائب على وجه خاص . ولهذا فانه من الطبيعي أن نجد نجيب محفوظ يضع تأثير أمه في درجة عالية حين يقول : « لعنت المرأة في حياتي دوراً كبيراً ، ان لم يكن مثل السياسة فهو يفوقها . أثر الوالدة في التربية ، ونوع الثقافة التي منحتها لي ، على الرغم من أنها لم تكن مثقفة » (ص ١٤٩) (لاحظ طابع الكلام الشفاهي ، فالسياق يدل على أن أثر الوالدة من أهم معالم تأثير المرأة على صاحب الكلام ، بل هو أولها وأجدرها بالاسبقية) .

ويمكن أن ننسب إلى الأم سمة معينة بارزة عند نجيب محفوظ ، ألا وهي ما يمكن أن نسميه « بتقديس المعرفة » ، وهذه السمة تعتمد ضمناً على ما أوردها من نصوص بشأن « نوع الثقافة التي منحتها » أمه له ، ولكنها قد تؤسس على ذلك النص المأخوذ من رواية « قصر الشوق » من الثلاثية ، والوارد في الكتاب الذي نحن بسبيل دراسته ، فهو بذلك نص من « نجيب محفوظ يتذكر » ذاته (ص ٦٣ - ٧٥) ، وتنطبق عليه بالتالي صفة أنه حقيقة من حقائق جوهرية وأساسية في مسيرة حياة نجيب محفوظ ، على نحو ما يشير هو نفسه في تقديمه الخطي للكتاب (ص ٣) ، خاصة وأن هذا النص يتناول مجادلة « كمال » ، شخصية الثلاثية ، مع أبيه فيها ، ونحن نعرف من موضع آخر من نصنا أن نجيب محفوظ يتوحد إلى حد كبير مع هذه الشخصية : « في الثلاثية كما قلت جزء كبير من نفسي ، يتمثل في شخصية كمال عبد الجواد » ، ويضيف على الفور : « انه جزء مني » (ص ١٠٦) . فهاذا يتناول هذا النص من « قصر الشوق » وما هي دلالاته على مشاركة الأم (الحقيقية) في تكوين نجيب محفوظ ؟ انه يتناول مجادلة « كمال عبد الجواد » مع أبيه حول نوع التعليم العالي الذي يريد الابن أن يلتحق به ، بينما يعارضه الاب : فالابن يريد الالتحاق بمدرسة المعلمين العليا (في مقابل التحاق نجيب محفوظ بكلية الآداب لدراسة الفلسفة) على حين يلح الاب على دراسة الحقوق (هو نفس موقف الوالد الحقيقي ، ص ٦٢) ، وعلى حين يرى « كمال » أن للعلم قيمة في ذاته (ص ٦٤) ، فان اباه يرى أن « العلم في ذاته لا شيء ، والعبرة بالنتيجة » ، أي بالوظيفة (٦٧) . على هذه الخلفية يبرز رأى الأم (في الرواية) ، التي تصرح أن « العلم أعز من المال » ، ويبرز على الاخص تعليق « كمال » (وربما كان فيه هنا من نجيب محفوظ ما حدثنا به هو نفسه أنه منه) ، حين يقول حدثنا نفسه : « أليس عجباً أن يكون رأى أمه خيراً من رأى أبيه ؟ ولكنه ليس برأى . انه شعور سليم لم تمسه ممارسة الحياة الواقعية التي أفسدت رأى أبيه ، ولعل جهلها بشئون العالم هو الذي صان شعورها عن الفساد » (ص ٧٤) .

هذه الموازنة بين الأم والاب في الرواية ، تنقلنا إلى تأثير والد نجيب محفوظ عليه بحسب ما يظهر في حدود النص الذي ندرسه . يصف نجيب محفوظ والده مرتين . يقول في الاولى

(ص ٥٢) انه «نشأ بين والدين يعيشان حياة هادئة مستقرة. لم يكن أبى سكيراً، أو مدمناً للقهار، لم يكن شديد القسوة. . . كان المناخ الذى نشأت فيه يوحى بمحبة الوالدين ومحبة الأسرة، وكنت أقدمس الوالدين والأسرة». ويقول فى الثانية (ص ١٥٣): «والذى كان «دقة قديمة»، لكن لطيف ومحبوب، معظم ايامه فى البيت، لا يسهر فى الخارج الا مرة كل أسبوع، سواء فى أيام وظيفته، أو عندما اصبح تاجراً». ويشير الى أن والده «انزعج انزعاجاً شديداً» و «صدم» (ص ٦٢) لرغبة الابن فى دراسة الفلسفة بدل الحقوق أو الطب أو الهندسة، بل استمر الاب «مهموماً» بالابن حتى بعد تخرجه من الجامعة والتحاقه بالوظيفة، لانه استمر يدرس فى البيت وكأنه لا يزال طالباً (ص ٧٥-٧٦). ويذكر نجيب محفوظ لايه اصطحابه له الى منطقة روض الفرج التى كانت منطقة نشاط فنى مسرحى وغنائى فى ذلك الوقت: «يظهر روض الفرج كمكان له ملامحه الخاصة فى عدد كبير من أعمالى. أذكر أن والدى صحبنى اليه. كان هناك عدد كبير من المسارح تعيد الموسم كلية، يعنى نجد مسرحاً يقلد الكسار، وآخر يقلد الريحاني، كله مقلدين» (ص ١٣٢). من جهة أخرى، فانه ينسب اليه قدراً من مسئولية دخول السياسة ومحبة حزب الوفد وزعيمه سعد الى قلب نجيب محفوظ وعقله. يقول: «كان والدى يتحدث دائماً فى البيت عن سعد زغلول ومحمد فريد ومصطفى كامل، ويتابع أخبارهم باهتمام شديد. كان اذ يذكر اسم أحد من هؤلاء، فكانها يتحدث عن مقدسات حقيقية. كان يتحدث عن أمور البيت مع أمور الوطن فى وحدة واحدة، كل حدث صغير فى حياتنا اليومية كان يقترن بأمر عام: فهذا الامر وقع لأن سعد قال كذا، أو لان السراى، أو لان الانجليز. . . كان والدى يتحدث عنهم بحساس وكأنه يتحدث عن خصوم شخصيين أو أصدقاء شخصيين» (ص ٥٠). وهو يؤكد على التكوين السياسى الذى استقاه من والده، حين يشير الى أن «صلة [بيتهم] بالحياة العامة ذات صبغة سياسية» (ص ٥١). ولكن لم يكن الاب وحده المهتم بالسياسة والمؤيد للوفد، فالام كانت هى الاخرى من مؤيدى الوفد (ص ١١١).

وفى المقابل، فان نجيب محفوظ يتعد بالاب عن توجيهه الى الاهتمام بالادب، وبالتالى عن المشاركة على نحو ما فى تكوينه الثقافى العام والادبى بخاصة: «مشيت فى حياتى بدون مرشد، وكان أفراد عائلتنا من اصحاب المهن، طبيب، مهندس، قاضى، لم يكن أحدهم يهتم بالادب. من كان سيدلني؟» (ص ٧٥). بل يبدو أن يهتم لم يكن يضم مكتبة أقامها الوالد، أو على الاقل لم يكن يضم كتباً أدبية، ما عدا كتاباً واحداً: «لم يكن هناك مناخ ثقافى فى العائلة، والكتاب الادبى الوحيد الذى رأيته مع أبى، «حديث عيسى بن هشام»، لان مؤلفه المويلحى كان صديقاً للوالد» (ص ٦١، وراجع أيضاً ص ٥١). وهو اذا كان حاسماً فى هذا النص بشأن انعدام المناخ الثقافى فى البيت، فانه يخفف من حكمه بعض الشيء حين يقول فى نص آخر: «كان الخيط الثقافى الوحيد فى الأسرة هو الدين» (ص ٥٢). وربما جمع هذا النص التالى كثيراً من المسائل السابقة ووازن ما بين النفي والاثبات: «كان البيت لا يوحى بأنه من الممكن أن يخرج منه أى انسان له صلة بالفن» (ص ٥١). بل يقول فى وضوح: «إننى

نشأت في بيت لا أحد يقرأ فيه » (ص ١٤٩). وليس من دافع لأن نمتمد بانظارتنا الى تأثير ممكن من اخوة نجيب محفوظ عليه من حيث تكوينه العام ، فهو لا يلزكمهم الا نادرا وعرضا ، ويقول : « لم أعرفهم كأشقاء أعيش معهم حياتهم اليومية » (ص ٤٥) .

ونأتي الآن الى بعض من السمات العامة للفنان ، التي ستصبح كالارضية الاساسية لكل سلوكه واتجاهه ، أى أنها تتميز بدرجة عالية من الثبات خلال مراحل تطوره المختلفة ، على الأقل منذ اختياره طريق الفن أو منذ وعيه باختياراته . هذه السمات بعضها فرض عليه فرضا بحكم أنها نتيجة للاسرة التي نشأ فيها وللبيئة الأولى التي طبعته بطابع خاص ، وخاصة في فترة الطفولة ، بينما يتسم البعض الآخر منها بصفة شخصية ، في مقابل الصفة الموضوعية للسمات التي أشرنا الى مصادرها ، ولكن هذه السمات الشخصية قد تعود هي ذاتها الى عوامل موضوعية بدرجة أو بأخرى ، وإن كان القسم الأهم منها يعود الى طبيعة تكوينه الخُلُقِيّ ، فالفنان في النهاية يكتسب كثيرا من الامور ، ولكنه يأتي الى الدنيا خلقياً بسمات معينة ، أو قل ، على الأقل ، بانجاهات نحو تكون سمات دون غيرها ان واقته الظروف المواتية . ومن المفهوم أننا سوف ننظر الى السمات التي تظهر وحسب من خلال النص موضوع الدراسة ، وسنذكرها مشيرين الى درجة التأكيد عليها ، ملاحظين بشأن كل منها مناسبة ظهورها ان احتوى النص على مثل هذه الإشارة ، مع الاهتمام بما يظهر منذ عصر الطفولة على الاخص .

ولعل أولى السمات التي يكشف عنها النص بقوة ما يمكن تسميته « بحب الملاحظة » ، وهو الذي يؤدي بالطبيعة الى ما اسميناه « تقديس المعرفة » . يقول عن عصر طفولته وهو لا يزال ملازماً للبيت مع أمه : « من الشخصيات التي لا أنساها أيضا النساء اللواتي كن يترددن على البيت ليقمن بعمل الأحجية وإعمال السحر . كنت أرقبهن عندما يجئن الى أمي ، يجلسن معها ، يتحدثن » (ص ٤٩) . ويكرر نجيب محفوظ الإشارة الى هذا الاطار مرة أخرى : « عرفت النساء في الاحياء الشعبية من المعاشاة المباشرة . يكفى جلوسى أمام بيتنا في الجمالية . كن يجئن الى أمي .. احدهن تبني الفراخ ، أخرى تكشف البخت ، دلالات ، ... كنت أصغى اليهن في أحاديثهن مع الوالدة ، وهن يروين لها الاخبار . وعرفت نياذج عديدة منهن ظهرن في رواياتي فيما بعد » (ص ١٤٧) . ويقول : « أنا « شفت » بمعنى الفتوات وهم يكتسحون قسم الجمالية ويمحتلونه . قلت لك انه كانت فوق السطح حجرة ، كان لها نافذة تطل على الميدان ، منها رأيت في طفولتي كل المظاهرات التي مرت ببيت القاضي » (ص ٤٧) . ويحدد : « شفتا الانجليز ، وسمعتا ضرب الرصاص ، وشفث الجثث والجرحى في ميدان بيت القاضي ، شفت الهجوم على القسم » (ص ٥٢) . ويلخص الامر كله في ثلاث كلمات يشع منها الرضى : « ما اكثر ما رأيت » (ص ١٧) . ولكن ربما كان أبلغ النصوص في الدلالة على حب الملاحظة عند نجيب محفوظ هذا النص الذي يتحدث فيه عما يقرب من « جنون » « الفرجة » : « كنت أتفرج على

الفتوات الذين يجيئون بعد معاركهم في الحلاء الى قسم الجمالية . ومن حجرة صغيرة في السطح كنت أرى مظاهرات ثورة ١٩١٩ . . وكانت المشاكل تبدأ بيني وبين أمي : كانت تشدني بعيدا

عن النافذة ، وكنت أريد الفرجة ، خاصة على ضرب الرصاص» (ص ١٦) . وتظهر نفس السمة على ألسنها في وصف محرر السيرة ، جمال العيطاني ، للمحنة ميلاد رواية « الكرنك » وكيف كان رد فعل نجيب محفوظ : « رأيت مولد رواية الكرنك في مقهى عرابي بالعباسية . ذات يوم رأينا شخصا . . . عيناه غريبتان ، كأنهما مقلوبتان إلى الخارج ، وأصابع يده نحيلة ، مدسة المقدمة ، كأنها تخالب الطيور . عندما دخل المقهى ساد صمت عريب . . . واتسعت عينا نجيب محفوظ ، وراح يتأمل الرجل حفية . . . وحكى أصدقاء نجيب محفوظ قصصا عديدة سمعوها عنه وعن السجن الحربي » (ص ٢٥ - ٢٦) . أخيرا فإن حب الملاحظة هذا ينتهي عند الفنان بالرغبة الحارقة إلى ادراك « سر الوجود » ، وهو ما سيدفعه إلى الفلسفة (ص ٦٢) . (راجع أيضا اهتمامه بمعرفة اللغات الأجنبية ، مثلا ص ٩٤) .

ترتبط بحب الملاحظة سمة مكملة ذات شقين هي ما يمكن أن نسميه « بالشمولية والتوسع في الاهتمامات » عند نجيب محفوظ . فمذ سن عشر سنوات بدأ في القراءة ، وساقته المصادفة إلى رواية بوليسية غريبة عنوانها « ابن حونسون » ، وبعدها بحث عن روايات أخرى من نفس السلسلة : « ثم تسألت : إذا كان هذا ابن جونسون فأين جونسون نفسه ؟ بحثت ووجدت سلسلة أخرى من الروايات بطلها الاب . كانت هذه أول روايات قرأتها في حياتي ، كان عمري حوالي عشر سنوات » (ص ٦٠ - ٦١) . وسوف نرى من بعد كيف تعددت قراءات نجيب محفوظ من الأدب إلى الفلسفة إلى العلم إلى التاريخ إلى الفن التشكيل إلى الاستماع إلى الموسيقى وغير ذلك ، وإذا تنبها أنه سيدرس بعض هذه المجالات دراسة المتخصص ، وهو الحال مع الأدب والفلسفة والتاريخ والموسيقى ، فإنه سيمكن أن نحدد هذه السمة بأنها « شمولية الاهتمامات مع التنوع والتركيز » . ولكنك قد تفضل أن ننظر إلى جانب « الاهتمام المركز » هذا تحت اسم « الجدية » باعتبارها سمة ثالثة لنجيب محفوظ تظهر في هذا النص الذي بين أيدينا . والواقع أن الكلمة ذاتها تظهر على لسان نجيب محفوظ وفي نفس سياق المسألة التي نحن بسبيل الحديث عنها على التحديد ، فيقول عن استمراره على الدرس في غرفته بعد نيل الإجازة الجامعية : « هذا جعل والدي مهموما بي . . . ويقول : أراك جالسا إلى المكتب ليلا ونهارا ، أقول لك هل ستحصل على الدكتوراة ، تقول لي : لا . . . اذن لماذا تهرق نفسك ؟ كان هم والدي لأنني أعمل وقتا طويلا . كان إحساسى أن الزمن محدود ، وفي نفس الوقت أريد أن أقرأ في الأدب ، في العلم ، في التاريخ ، أريد أن أستمع إلى الموسيقى ، وفي نفس الوقت أكتب بجدية » (ص ٧٥ - ٧٦) . ويقول عن أحد مشروعاته : « قررت أن أكسر حياتي لكتابة تاريخ مصر بشكل روائي » (ص ٨٤) ، ويضيف : « كنت قد درست تاريخ مصر الفرعونية دراسة كاملة ، توشك أن تكون دراسة متخصص » (نفس الصفحة) . ولا شك أن سمة « الجدية » هذه ، والتي ستظهر من خلال عديد من المظاهر الأخرى على ما سنرى من بعد ، تسير يدا بيد مع سمة « الإحساس بالواجب » بإزاء ما يتطلبه نشاط الفنان ، وهذا التعبير يأتي هو الآخر على لسان نجيب محفوظ ، ولكن في إطار التزامه بمعرفة إنتاج شباب الادباء :

«اننى أتابع إنتاج الشبان بدقة . . هنا احساس بالواجب والرغبة في معرفة تطور أدبنا» (ص ٩٢) . وليس أدل على التزام الفنان بازاء مقتضيات فنه من رفض نجيب محفوظ للكتابة للصحافة بأجر شديد الاغراء ، على ما سنرى في مكانه . ونميل الى أن نرى في تعبير « تكريس الحياة » ، الذي ورد في نص اثبتناه منذ سطور ، مفتاحاً رئيسياً من مفاتيح فهم شخصية نجيب محفوظ الفنية ، وهو يضم معاً سمتى الجديدة والاحساس بالواجب ، من بين ما يضمه من مفاهيم (حول القدرة على بذل الجهد بوجه خاص ، راجع ص ٨ ، ٥٨ ، ١٠٣) .

وهناك سمة أسهب نص « نجيب محفوظ يتذكر » في تفصيلها بعض الشيء ، وتكررت الإشارة إليها مرتين على الأقل ، ألا وهى سمة « الانطوائية » ، مأخوذة بمعناها العام المتداول

بين غير المتخصصين في الدراسة النفسية للشخصية . في الصفحة التي يفرداها الكتاب للحديث عن هذه المسألة (ص ٥٩) ، بعنوان « المنبسط المنطوى » ، يريد التكلّم أن ينفي هذه السمة عن نفسه . يقول نجيب محفوظ : « هل أنا منطو ؟ أنا طول عمري لم تحل فترة واحدة لى من أصدقاء . . . لكن في نواح أخرى تجدني مثلاً لا أتبادل الزيارات مع الاقارب . اننى لا أندمج الا مع الاصدقاء السذّين أبقي معهم على سجيّتى » . ويجدد تعريفه للمنطوى : « الانطوائى نموذج مختلف تماماً . كان أحد أفراد شلّتنا منطوياً ، يجلس صامتاً بمفرده . . . لم يكن يستجيب لنا ، انما ينادىنا الى البيت » (ص ٥٩) . ولكنه في مكان مختلف يعترف ضمناً بانطوائيته ، وذلك في سياق حديثه عن تطور اهتمامات ابنتيه : « الغريب أنها لمدة قريبة كانتا منطويتين ، من المدرسة الى البيت ، ودائماً معنا ، كان من المفروض أن تشبعا بروحى ، لكنهما نقيضى في كثير من الأشياء » (ص ١٤٨) ، ونفهم أن ما يقصده « بروحه » هو الاتجاه الانطوائى . وعلى كل حال ، فانه في النص الأميق يعترف بأنه انطوائى الى حد ما مع غير الاصدقاء ، كما يشير الى انطوائيته بصدد حديثه عن عدم توجهه وهو في صدر شبابه الى لقاء كبار الأدباء في عصره : « الى من اتجه ؟ الى العقاد مثلاً ؟ هنا يبدو جانب انطوائى . لقد عشت أقرأ للعقاد ولم أره . طه حسين لم ألتق به أبدا الا عندما دعانا المرحوم يوسف السباعى لمقابلته في نادى القصة » (ص ٧٥) . ويحتوى الكتاب على اشارات متعددة ، سنعود إليها ، الى بقاء نجيب محفوظ صامتا في كثير من الندوات ، بينما يندفع متحدثاً متدفقا في جلسات الاصدقاء . ويبدو لنا أنه من الثابت أن نجيب محفوظ يعميل الى الوحدة ، وأنه يستمتع بها ، ومن جهة أخرى فان تفسير بقاءه صامتا في بعض المواقف الاجتماعية انما يقوم ، في نظرنا ، على حرصه على حماية طاقته النفسية والعقلية (قارن مثلاً قول جمال الغيطانى عن موقفه في الندوات الادبية من أنه « يجيد اقامه حاجز وهمى بينه وبين الآخرين » ، ص ٤٠) .

ونأتى أخيراً الى سمة جوهرية ، ألا وهى سمة الاستقلال . ولا شك أن نشأة نجيب محفوظ طفلاً وحيداً ، من الناحية العملية كما رأينا ، وما يسبغ في العادة على الطفل الوحيد من اهتمام واعجاب ، وما يتاح له من فرص اللعب والنشاط المستقل ، لا شك أن لكل ذلك دخله

في قيام سمة الاستقلال في حالة نجيب محفوظ . ولعل هذه السمة تظهر في ميله الى النزعة وحيدا : « أثناء سكني في العباسية كثيرا ما كنت أخرج الى حدود الصحراء ، الى منطقة عيون الماء ... هناك كنت أجد نفسي وحيدا ، خاصة أن هذا الحلاء كان على حافة المقابر . كان خلاء لانهاثيا » (ص ٥٧- ٥٨) . وهي تظهر أيضا من خلال مظاهر متنوعة عديدة : منها انطلاقه الى دراسة تاريخ الأدب وحده ، وكأنه يعد « للدكتوراة » ولكن بغير مشرف (ص ٧٥- ٧٦) ، وتأكيد أنه كان دوما بدون مرشد (ص ٧٥ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ١٠٣ ، ١٠٨) ، وإعلانه أنه لم يتأثر بكتاب معين (ص ٧٩) ، وتصريحه : « لم أعتد قراءة أعمال معينة قبل أن أكتب إحدى رواياتي » (ص ١٠١) ، ورفضه الاشتغال بالصحافة لأنها كانت ستربطه الى عجلة دوامتها اليومية الجهنمية ، أو ما يسميه هو نفسه « الضياع » (ص ١٤١) ، وعزوفه الابي ، الذي ينبيء بصفة الاعتزاز بالكرامة ، عن الاتصال بمحررى المجلات التي كانت تنشر له (ص ٩٦) ، بل وبكبار الادباء عامة (ص ٧٥) ، فضلا عن كبار الساسة سواء في شبابه أو رجولته أو كهولته (ص ١١٩- ١٢٠) ، واختياره الحر للعمل في مكتبة الغورى التي كان العمل بها في نظر زملائه من موظفي وزارة الاوقاف كأنه النفى (ص ١٤٢) ، وما فعل ذلك الا ليختل بنفسه وليستفيد من تلك « المكتبة الضخمة » . ولكن سمة الاستقلال تظهر خاصة ، من الناحية الفنية ، في عدة مظاهر حاسمة : منها تأكيده على استقلاله عن الكتاب الكبار الاجانب الذين قرأ لهم : « عندما كتبت لم أكن أضع تحت تأثير أحدهم » (ص ٧٩) ، ومنها أنه لم ينهر بالانجازات التكنيكية الحديثة ، يقصد الغريبة وفي مجال الرواية ، ويشير نصا الى استقلاله عن أصحاب « تيار الوعي » ، مثل « جويس » ، ويقول : « لقد قرأت « بوليسيس » في أواسط الثلاثينات ... لكنى عندما بدأت الكتابة كنت أطرح هذا كله » (ص ٧٩) ، ومنها رفضه أشراك آخرين أيا كانوا في عمله الفني معتبرا عمله كأنه السر حتى يرى النور (ص ١٤٨)

ومنها أخيرا وليس آخرا اتجاهه القصدي نحو اكتشاف شكل فنى يختص به : « لماذا لا أخلق الشكل الخاص بى ، الذى أرتاح اليه ؟ » (ص ١٠٩) . وفي نفس هذا الإطار تظهر سمة الاستقلال تحت مسمى باهر جديد ، هو « الاخلاص للذات » ، فالفنان يرفض التقليد : « تقليد القديم مثل تقليد الحديث ، كلاهما أسر ، المهم أن تبحث عما يتفق مع ذاتك » ، ويؤكد : « أنا حاليا لا يثر أعصابي الا التقليد » ، أما البديل ، الذي سماه « الانسلاق مع الذات » ، فإنه يعود لتسميته باسم أقوى : « الاخلاص للذات » (ص ١٠٩) ، وهو تعبير يوجز موقفه الأساسى : « الرواية الصحيحة هى النابعة من نعمة داخلية » (ص ١٠٩) .

ولا تترك الحديث عن هذه السمات الجوهرية ، التى تبثت لنا خلال سطور « نجيب محفوظ يتذكر » ، بدون أن نشير الى حسن اختيار صورة الغلاف وللى براعة راسمها ، الفنان مصطفى حسين ، وهى تبدو مشخصة لبعض من هذه السمات التى ذكرنا ، ومنها على الاخص استقلال وعى الفنان ، ونوع من الانطوائية الذهنية ، وقدرة على الوحدة مع الذات حتى في

حضور الآخر ، وجدية في النظرة ، وما يدل عليه هذا كله من حياة داخلية خصبة ، يراها الفنان بالتركيز على الأهم والمهم وانتقاء المناسب من منبهات التجربة المعاشة والغوص فيها . وقد أجاد الرسام على الاختص في التعبير عن كثير من هذه السمات عن طريق تصويره لضم الاصابع الاربعة معا وضغطها الخفيف القوي معا على الذراع اليسرى المقابلة ، وعن طريق زم الشفتين برقة وحسم معا ، تعبيرا فيها نرى عن التركيز على الأفكار الداخلية ، ولكنه أجاد أعظم ما أجاد في اغفاله لأظهار فتحتي العينين ، حيث غطت عليهما من منظور المشاهد الحدود العليا للنظارة ، ونرى أنه يعبر بذلك عن الانشغال في حياة داخلية قوية ، فكأنه يرى ويدرك ، ولكن الأهم والأهم هو ما ينتقيه مما يرى ويدرك ، وما يجعله جزءا من عالمه الداخلى بإرادة وقصد .

ب- مصادر الانتاج العامة

نتناول هنا السلوك المهيء للإبداع الفنى . وهذا السلوك تغلب عليه القصدية ، بمعنى أن الفنان يقوم به واعيا قاصدا . ولكن قسما منه قد لا يكون قصديا بالضرورة ، بمعنى أنه لم يكن مقصودا منه التهيئة لفعل إبداعى فنى بالذات بل ولا حتى لفعل الإبداع الفنى عامة ، وإنما قد يكون نشاطا يقوم به الفنان وهو في مرحلة « البحث عن الذات » ، أو حتى فيها بعدها . ومن جهة أخرى ، فليس من الضروري لهذا السلوك الإعدادى أن يكون « فنيا » بالمعنى الدقيق ، فقد يكون جانب منه ثقافيا بالمعنى العام ، أو قد يكون جانب آخر منه منحصر في محض الانتباه الى التجربة المعاشة بدقة ، أو غير ذلك مما يدخل ، من جهات أخرى (من جهة الصفات الخلقية التى يولد بها الفنان على سبيل المثال) ، في باب التهيئة المباشرة اما للإبداع الفنى في كله ، أو لإبداع عمل فنى متعين . ويظهر من هذا أن عمليات « التهيئة » وسماتها لا تدخل في عمليات الإبداع الفنى بالمعنى الدقيق ، أو فيها يمكن تسميته « عملية الانتاج » ذاتها ، ولكنها مع ذلك ضرورية ولازمة لقيام هذه الأخيرة ، التى لا تقوم الا بعد عمليات التهيئة بأنواعها وبفضلها ، ومنها بالطبع الحصول على مواد للانتاج الفنى ، اما بوجه عام أو على نحو متعين ، ونبدأ هنا بالحديث عن مصادر الانتاج العامة .

ويبرز الى الذهن عند الحديث عن هذا الموضوع نوعان من المصادر ، بل هو مصدر كبير له فرعان ، تلك هى التجربة أو « الخبرة » التى يمر بها الفنان خلال سائر تجاربه على مدى كل حياته ، ثم تنفع الخبرة الى خبرة مباشرة يكون الفنان فيها عاملا مكونا لها ، وإلى خبرة غير مباشرة تتمثل على الاختص في القراءة عن خبرات الآخرين ، الفعلية منها والمصطنعة ، وهذه الأخيرة تتمثل في الانتاج الفنى للآخرين بعامة ، كما يدخل في هذه الخبرات غير المباشرة ما يسمعه الفنان من حكايات الآخرين عن أنفسهم . هذان اذن مصدران كبيران للانتاج الفنى : الخبرة المباشرة وتلك غير المباشرة المتمثلة في الاطلاع بوجه عام على خبرات على نحو آخر . ولكن يظهر من كلام نجيب محفوظ في النص موضوع الدراسة أنه يلحظ الى مصدرين آخرين أو

ثلاثة ، ولنسمها من الآن : الخيال المضموني ، وذلك الشكلي ، فضلا عن اعتباره أن الانتاج الفنى نوع من « القدرة » يوجد أو لا يوجد ، تغزى حصيلته أو ينضب .

ولنبداً من الخبرة غير المباشرة ، ومن القراءات على وجه الخصوص . يتحدث نجيب محفوظ مرارا عن حبه للقراءة ، ويستخدم كلمة « النهم » تحديدا ، ويكررها أربع مرات في مواضع مختلفة خلال أربع صفحات : « لدى نهم حاد لى القراءة » (ص ٩٢) ، « نهمى لى الجديد » (ص ٩٢) ، « نهمى لى القراءة » (ص ٩٤) ، « كان نهمى لى القراءة كبيرا » (ص ٩٥) ، ويكرر مرتين حزنه بسبب أوامر من اطباء أخيرا بإلحاح من القراءة لاصابته بمرض السكر (ص ٩٢ ، ٩٥) . ويقول : « كنت فى حالة قراءة مستمرة ، ثلاث ساعات يوميا » (ص ٩٥) . وهو يقرأ فى موضوعات مختلفة فى نفس الوقت : « تجددنى أقرأ أكثر من كتاب فى وقت واحد » (ص ٩٢) . ومن الطريف أنه يحدد ترتيب القراءة والكتابة ، بحيث يعمل القراءة ليس وسيلة للمعرفة وحسب ، بل وكذلك نشاطا مخففا للتوتر الشديد المعروف أنه سمة حالة الانتاج الفنى (الكتابة فى حالتنا) ، فهو يقول : « أقرأ بعد أن أكتب ، لا ننى لو فعلت العكس لما استطعت النوم » (ص ٩٥) .

ومن يهتم بالقراءة يهتم بمكتبته الخاصة كذلك : « كنت أحب اقتناء الكتب أيضا » (ص ٩٤) ، « لدى عدد هائل من الروايات والكتب العلمية ، وفى مختلف المجالات ، وبمجموعة نادرة من كتب الفن » (ص ٩٥) ، ويهتم أيضا بتوسيع دائرة لغاته ، فنجد نجيب محفوظ يجيد من اللغات الاجنبية الانجليزية ، ولكن يبدو أن معرفته بالفرنسية قوية (وكان بعض اساتذة قسم الفلسفة بكلية الآداب من كبار الاساتذة الفرنسيين) ، لى حد أنه قرأ أناتول فرانس فى الفرنسية ، ولكنه قرأ بروسى بالانجليزية (ص ٩٤) . (وراجع ص ١٣١ حول أمنيته دراسة اللغة الفرنسية بعمق لو كان قد نال بعثة دراسية لى أوروبا) . ونظن أن له معرفة أساسية باللاتينية واليونانية بحسب برامج الدراسة فى كلية الآداب ، وفى قسم الفلسفة ، فى عصره ، على ما نتوقع .

وقد أشرنا ، من قبل ، لى حديثه عن البدايات الاولى لقراءاته وهو فى سن العاشرة (ص ٦١) ، وفى عام ١٩٢٦ بدأ يقرأ الجرائد المصرية (ص ٩٤) . يقول عن نشاطه وهو فى عقده الثانى : « بدأت . . . التنقل فى القراءة ، حتى وصلت لى المنفلوطى ، ثم المجددين . قرأت أيضا للمفكرين ، وكان المفكرون هم الذين يحظون بالاحترام فى هذه الفترة ، طه حسين ، العقاد ، وغيرها ، أما الادب فقد اعتبرته هوية جانبية . كان الاحترام للفكر . وهذا آثار تساؤلاتى الفلسفية . كان العقاد يثير تساؤلات حول اصل الوجود ، علم الجبال . من هنا جاء توجهى لى الفلسفة » . (ص ٦١) . وحين حسم الصراع الداخلى فى عقله ما بين التوجه لى الفلسفة (أى تكريس حياته لها) والتوجه لى الادب ، لصالح هذا الأخير ، قرر وضع نظام أو برنامج للقراءات ، « لدراسة الادب ، والاستمرار فى الاطلاع على الجوانب المختلفة للثقافة العامة » (ص ٧٨) . فقد وجد أن الوقت محدود ، وكان ذلك حولى عام ١٩٣٦ (ص ٧٥) ، وعمره يدور حول

الخامسة والعشرين (قارن ص ٧٨، وبين هذه الإشارة وسابقتها في ص ٧٥ اختلاف يؤدي إلى فارق عام، حيث ولد عام ١٩١٢): " كان احساسى أن الزمن محدود، وفي نفس الوقت أريد أن أقرأ في الأدب، في العلم، في التاريخ، أريد أن أستمع إلى الموسيقى " (ص ٧٦). وما يلفت النظر هنا هو، كما أشرنا من قبل، تعدد اهتماماته وشمولها، فهذا هو يضع "نظاما للدراسة الأدب"، بعد تخرجه من قسم الفلسفة بكلية الآداب، كما أنه كان متوقفا في الرياضة والعلوم أثناء مرحلته قبل الجامعية (ص ٦١، ٦٢)، ومن هنا إقباله على القراءة في العلم (ص ٧٦، ٨٢، ٩٢)، ثم ما هو يقرأ في تاريخ مصر، حين قرر كما يقول " أن أكرس حياتي لكتابة تاريخ مصر بشكل روائي ... هذا ما كنت قد خططت له " (ص ٨١)، ويضيف: " كنت قد درست تاريخ مصر الفرعونية دراسة كاملة، توشك أن تكون دراسة متخصص " (ص ٨١)، وكان قد واطب على حضور محاضرات قسم الآثار بالجامعة المصرية، ليدرس " كل ما يتعلق بالعصر الفرعوني " (ص ٨٢)، كما دخل معهد الموسيقى الشرقية بالقاهرة، وانتظم فيه لمدة سنة، خلال دراسته بالجامعة، من أجل دراسة فلسفة الجمال: " ظننت أن هذا المعهد يدرس الفلسفة الجمالية في الموسيقى " (ص ١٣٣)، أما الموسيقى الغربية الكلاسيكية فقد درسها من الكتب، " وكنت أحضر السهرات التي تقيمها الفرق الزائرة " (ص ١٣٣)، كذلك: " الفن التشكيلي عرفته من الكتب " (ص ١٣٣). وفيما يخص المجلات الثقافية في الثلاثينات (أى في العقد الرابع من القرن العشرين الميلادي، أو العشرة الرابعة منه، والتي تبدأ بعام ١٩٣٠ م)، فإن نجيب محفوظ يقول: " في هذا الزمن كان عدد المجلات الجادة في مصر أكثر من مجلات التسلية، بل إن الأخيرة كانت نادرة. كان عدد المجلات الجادة كبيرا، تقدم التراث العالمى في الأدب، والتراث الحديث. لم تكن هناك أي مشكلة في تتبع مصادر الثقافة "، ويشير إلى الصفحات الأدبية الأسبوعية للجرائد المشهورة في تلك الفترة، " مثل البلاغ الأسبوعي، والسيامية الأسبوعية، بخلاف المجلة الجديدة والمقتطف والحديث ... " (ص ٩٦). ثم يشير إلى مجلات " الرواية " و " الرسالة " و " الثقافة " ضمن المجلات التي نشرت قصصا له (ص ٩٦). أخيرا، فإن نجيب محفوظ يشير بالطبع إلى قراءاته في الكتب الأجنبية فضلا عن الكتب العربية، كما يشير إلى اقتنائه دائرة المعارف البريطانية تخصيصا (حولى أواخر الثلاثينات؟): " كنت من الذين اشتروا نسخة من دائرة المعارف البريطانية التي استوردتها دار المعارف لأول مرة " (ص ٩٥). ومن الأسماء المصرية الهامة في فترة الثلاثينات التي أشار إلى قراءته لأصحابها، مكررا الإشارة أحيانا: المنفلوطي، طه حسين، العقاد، سلامة موسى، نوفيق الحكيم، كما يذكر اسم جرجى زيدان على لسان الشيخ مصطفى عبدالرازق (الذي كان استاذًا للفلسفة الإسلامية بكلية الآداب) (ص ٨١). وهو يذكر اسم أحمد أمين بمناسبة نياله، أي نجيب محفوظ، جائزة عن رواية " رادويس " (ص ٨١)، أما كتاب الموليحي " حديث عيسى بن هشام "، الذي يذكره مرتين بمناسبة كونه الكتاب الوحيد (غير الديني؟) الذي وجدته عند أبيه (ص ٥١، ٦١)، فإن السياق لا يدل حسبا أن كان قد قرأه في السن التي

يتحدث عنها في هذين المكانين (حوالي العاشرة من عمره) أم لا، ولكن المرجح انه قرأه من بعد على كل حال . ويشير النص، عموما وبغير تحديد، الى كتب لمؤلفين عراقيين وسوريين ومغاربة كانت توجد في المكتبات المصرية في الثلاثينات (ص ٩٣) . ومن الاسماء الاجنبية سواء للمكتب أو للروائيين الذين يذكر النص قراءته لهم في فترة تكوينه الادبي ما يلي : سير ريدر هيجارد وتشارلس جارفيس (ص ٦١)، " مصر القديمة " لجيمس بيكني، وكان نجيب محفوظ قد بدأ في ترجمته وهو ما يزال طالبا في المرحلة الثانوية، وأكماله ونشرته " المجلة الجديدة " التي كان يصدرها سلامة موسى، ثم جمعت في كتاب من بعد ذلك (ص ٧٧)، كتاب في تاريخ الادب لمؤلفه درنك ووتر، " الجبل السحري " لتوماس مان (ص ٩٢)، سارتر، كامو (ص ٩٣)، بيكيت (ص ٩٤)، بروست، أناتول فرانس (ص ٩٤)، مؤلفات هربرت ريد في الفن التشكيلي (ص ٩٥)، " ملحمة أسرة فورسايت " لجولز وروثي و " الحرب والسلام " لتولستوي و " آل بودبروك " لتوماس مان كمنهاج لرواية الاحيال (ص ١٠١) . ويشير نجيب محفوظ اشارة ضمنية الى أن قراءاته شملت الادب الاغريقي، ولكن اطلاعه على الادب الغربي الحديث كان له الاولوية في برنامجيه فبدأ منه (ص ٧٨) . أما من جهة التراث الادبي باللغة العربية، ورغم اتصاله به في المرحلة الثانوية عن طريق أمثال " الكامل " للمبرد و " الامالي " للقال (ص ٨٠)، الا أنه يعترف : " قرأت الشعر العربي القديم، لكنني يجب أن اعترف أنني لم أقرأ التراث بانتظام " (ص ٨٠)، اللهم الا اذا كان يوسع هنا من دائرة " التراث " ليشمل النصوص الادبية وغيرها من تاريخية ودينية ولغوية . . .) . ولكننا قد نجد تبريرا غير مباشر لهذا في اشارة سابقة لنجيب محفوظ أعلن فيها " أننا نفتقد التراث الروائي في الادب العربي "، ومن هنا فلم يدخل هذا التراث في برنامجيه التكويني المنهجي لدراسة الرواية (قارن ص ٧٩) . وهو يشير الى قراءاته في الفلسفة بوجه عام، ولا يذكر من الاستثناء الا شوبنهاور ونيشه (ص ١١٠)، ولكنه يقرر : " لا شك أن قراءتي للفلسفة كان لها تأثير كبير فيما بعد، أشعر بهذا بشكل شخصي " (ص ٩٣) . ولعل أهم نص مفرد يتحدث فيه نجيب محفوظ عن قراءاته هو هذا النص الشامل الذي نوره بكامله لأهميته : " قرأت " الحرب والسلام " لتولستوي و " الجريمة والعقاب " لدستوفيسكي . قرأت في القصة القصيرة لتشيكوف وموباسان، في نفس الوقت قرأت لكافكا وبروست وجويس . أحببت شكسبير، أحببت سخريته وفخامته، ونشأت بيني وبينه صداقة حميمة وكأنه صديق . كذلك أحببت يوجين يونيل وابسن وسترنبرج، وعشقت " موبى ديك " لميلفيل . أعجبني دوس باسوس، ولم يعجبني همنجواي، كنت في دهشة من الضجة الكبيرة المحيطة به، أحببت من أعماله " العجوز والبحر " . وجدت فولكتر معقدا أكثر من اللازم، وأعجبت بجوزيف كونراد وشولوخوف وحافظ الشيرازي وطاغور . وهنا تلاحظ أنني لم أتناثر بكتابت واحد، بل أسهم هؤلاء كلهم في تكويني الادبي، وعندما كتبت لم أكن أقع تحت تأثير أحدهم . ولم تهزني الانجازات التقنية الحديثة . . . " (ص ٧٩) . ومن الاسماء الاجنبية التي تكررت اشارة نجيب محفوظ اليها : بروست، صاحب " البحث عن الزمن الضائع " (ص ٧٨)،

٩٢، ٩٤، ١٤٢)، وتولستوى (ص ٧٨، ٩٢، ١٠١)، وجيمس جويس (ص ٧٨، ٧٩، ١٠٩ وكذا ٣٦٦). وفيما يخص دراسة نجيب محفوظ المنظمة للادب، فإنها لم تقتصر على قراءة الاعمال الادبية، بل شملت كذلك القراءة في تاريخ الادب (ص ٧٨) ودراسة فن الرواية، حيث يشير الى قراءته لكتاب " عن اجرومية الرواية " و " للعديد من الكتب عن فن الرواية " (ص ١٠٠).

ونختتم هذا القسم عن قراءات نجيب محفوظ بكلمة هي فصل الخطاب بالفعل، وتقدم ملاحظة نافذة تبين سداثة الاعتقاد في التأثير المباشر التلقائي للقراءة، وتبينها الى أن فعل القراءة لا يتكون مجاله من الكتاب المقروء وحسب، بل ومن القارئ كذلك بما لديه من ميول وما يصدره من ردود أفعال. يقول: " هناك أشياء نقرأها ولا تستجيب لها، وهناك قراءات أخرى تتجاوب معها " (ص ١٠٠). فالمحك في التأثير هو أن تقابل المنبه الخارجي موجات استقبال داخلية موافقة وإيجابية، والأفانه يمر وراء غيره كحبرة عابرة، ولا يبقى منه شيء أو يكاد، اللهم الا أثر المعرفة المدركة، على عكس القراءة التي تثير تناغما مع توجهات داخلية أصلية، فتتفاعل معها على نحو إيجابي، فيما سباه النص " بالاستجابة " و " بالتجاوب "، وفي الكلمتين يوجد اطار الرسالة وتلقيها والجواب عليها على نحو أو آخر. (حول معيار " الاتفاق مع الذات " و " الاخلاص للذات "، راجع ص ١٠٩).

ونأتي الآن الى نوع " الخبرات المباشرة "، ونقسمها الى ثلاثة أقسام: خبرات مع البشر والواقع عموما، وخبرات مع المرأة خصوصا، وخبرات مع بعض الامكنة أخيرا. ونبدأ من بعض العموميات المتصلة بتصور نجيب محفوظ عن خبرته. ونلاحظ أول ما نلاحظ أمرين: الأول أنه يصفها بالضخامة (ص ١٠٦)، والتكامل (ص ١٠٧)، والاكتمال (ص ١٠٧)، ويسميتها بالنجم (ص ١٠٨)، وبالمخرون (ص ١١). الامر الثاني أنه يهتم أعظم ما يهتم بخبرته التي استقفاها في طفولته وصباه وشبابه، ونادرا ما يمتد بها الى ما بعد فترة العقد الخامس من عمره. وهو يؤكد على أحد جوانب أهمية الخبرة الأولى، في الطفولة خاصة، ألا وهو جانب التلقائية او الطبيعية: " هذه الفترة عاشها [المرء] بدون تخطيط، الذي كان يتحكم في علاقاتها [هو] العلاقات الانسانية، أنت تعرف الانسان كإنسان ... وبس ... فيه مودة، نفور، حب، كله طبيعي " (ص ١٠٧). وحين يصل المرء الى سن العشرينات، أي الى العشر الثالثة، يكون قد تكون لديه " مخزون تجارب لا حصر لها، تؤثر في الوجدان متراكمة " (ص ١١٠). ان " القديم " هو المهم عند نجيب محفوظ، أي ما عاشه مباشرة وتلقائيا في عصر الطفولة والشباب: " ما هي التجربة الحية المكتملة التي عشتها ؟ ستجد أنها تتمثل في القديم، ليس بمعنى الرجوع الى قيمه، أو بمعنى رفض الجديد، ولكن باعتباره المأوى الخاص بك، لأنك عاشته وفهمته " (ص ١٠٧). ويؤكد على مفهوم " المأوى " مرة أخرى: " مع تقدم العمر يشعر الانسان ويدرك أن منشأه هو المأوى، كأنه يعيد دورة الحياة " (ص ١٠٧). ولا نريد أن نتوقف هنا عند طابع " المصرية " في هذا الموقف، ولا على وجود شواهد عند ادباء

آخرين كانت أعمالهم انعكاسا لخبرات شديدة التنوع خلال مراحل العمر المختلفة ، وإن كان هناك بالفعل ، مثل نجيب محفوظ ، من اهتم بمرحلة مخصوصة من مراحل خبراته وانغمس في استيعابها اما في كل أعماله ، واما في بعضها على الاقل (وهذا الوضع الأخير هو وضع نجيب محفوظ : " ان الثلاثية وأولاد حارتنا والحرافيش هي أحب أعمالى لى نفسى " (ص ١٠٧) ، وهى كلها تدور في " الحارة " وانتجها في فترات مختلفة من عمره ، وسنعود لى هذا من بعد) . وإذا كان مفهوم " المأوى " يشير لى البعد النفسي للتجربة ، فإن نجيب محفوظ يشير إليها من حيث بعدها الفنى باستخدام تشبيه حضرى : " ان المنجم الحقيقى هو الماضى البعيد . ستجد انك تحب كل من عرفت ، وترغب فى الكتابة عنهم " (ص ١٠٨) . وهو يصور تجربته الفكرية أو الذهنية ، وهى التى تعود لى مرحلة الشباب على الخصوص بطبيعة الحال ، والتى ستعكس بصفة خاصة على أهم أعماله اطلاقا ، وهى الثلاثية ، على أنها تجربة المواجهة بين الشرق والغرب ، وهو يصف هذه التجربة بالضخامة : " عانيت بسبب ذلك تجربة ضخمة " (ص ١٠٦) ، ويكرر استخدام كلمة " معاناة " مرتين بعد ذلك فى نفس الصفحة ، ويقول عن هذه التجربة إنها أتت بتغيرات " فى النفس وفى الروح وفى العقل " ، فكان من الضروري ان تنعكس فى الرواية " (ص ١٠٦) ، ويقصد الثلاثية ، وهو يضع نفسه فى هذا الاطار فى صيغة توفيق الحكيم ويحمى حقى والطيب صالح ، على اختلاف قوى عنهم ، فهم يتحدثون حديث من ذهب لى الغرب ومعه الشرق ، بينما روايته هو " تمثل الذى وجد الغرب وهو فى الشرق " (ص ١٠٦) . وربما نلحظ فى هذا التقرير اشارة لى تميز تجربة نجيب محفوظ نوعيا ، وهو يشير فى مكان اخر لى أن الواقع الذى خبره من داخله خبرة دقيقة تفصيلية لم يكن قد وجد من يصفه من قبله ، وهو يفسر أخذه بالشكل الواقعى فى الرواية وكأنه قد فرض عليه فرضا ، أو كأن التجربة هى التى فرضت شكل التعبير عنها ، وهو ما أبعدته عن تيارات فنية أوربية ، تلك التى أصبحت تهتم " باللاوعى وما وراء الواقع " بعد أن تعرض الأدب الغربى للواقع من قبل هذا . فى مئات الأعمال ، " ثم انكفأ لى الداخل " ، أما الواقع الذى عايشه نجيب محفوظ فلم يكن قد وجد بعد من يصفه . يقول فى نص هام : " بالنسبة لى ، وللواقع الذى أعبر عنه ، لم يكن قد عولج معالجة واقعية بعد حتى أقدم على استخدام الاساليب الأدبية الحديثة التى كنت أقرأ عنها وقتئذ . كيف اغوص لى واقع لم يوصف فى ظاهره ، ولم ترصد علاقته . . . [كانت هذه هى مهمته ، كما يظهر من السياق] فى " خان الخليلي " ناس أحياء ، يعيشون ويتألمون ، ويترددون على المقاهى . . . " (ص ٧٩) .

كانت هذه بعض العموميات ، حول تصور نجيب محفوظ لنوع خبرته . ونأتى الآن لى القسم الأول من أقسام خبراته ، وهو المتصل بمعرفته بالشر وبالواقع عموما (وهذا التقسيم " تعسفى " ، ومصدره الباحث وليس النص موضع الدراسة) . ونقسم هذا القسم لى موضوعات : الطفولة ، الاصدقاء ، الوظيفة ، معرفة الواقع عامة والخبرة السياسية خاصة .

الطفولة :

يهتم نجيب محفوظ بطفولته اهتماما كبيرا، وقد سبق أن رأينا منذ قليل شواهد على هذا ، ويخصص النص لها ثماني صفحات من مجموع ١٥٠ صفحة . وقد رأيناها يؤكد أن طفولته كانت عادية وطبيعية (ص ٥٢)، ورأينا علاقته بأمه وأبيه ، وهو يشير إلى تجربة حرمانه من الحياة مع اخوته ، لفارق السن الكبير، وهنا نجد أنفسنا أمام نوع من المصدر السلبي لانتاجه الفني ، فلأنه لم يعرف الاخوة الفعلية فإنه يكتب عنها : " كنت محروما من الاحساس بالاخوة . . . لهذا تلاحظ دائما أنني أصور في كثير من أعمالى علاقات أخوة بين أشقاء، وهذا نتيجة لحرمانى من هذه العلاقة . يبدو هذا فى الثلاثية ، فى " بداية ونهاية " ، فى " خان الخليل " . لم أجب هذه العلاقة فى الحياة الحقيقية . كنت دائما أنظر إليها كشئ محرم أو مجهول . كنت أتمنى أن يكون لدى نفس العلاقات [التى] بين أصدقائى الاخوة " (ص ٤٥ - ٤٦) . ولكن ، فى المقابل ، كان له أصدقاء كثيرون من الاطفال (ص ٥٠)، وسيستمر على صلة ببعضهم حين ينتقل مسكنه من الجمالية الى العباسية ، وهو فى سن الثانية عشرة . وربما كانت أهم المعالم فى الخبرة التى انطبع بها نجيب محفوظ فى طفولته هى : الحارة (ص ٤٦ - ٤٧)، والنساء اللاتى كن يترددن على أمه فى بيتهم : " من الشخصيات التى لأنساها أيضا النساء اللواتى كن يترددن على البيت ليعمن بأعداد الاحبة ، وأعمال السحر، كنت أرقبهن عندما يجئن الى أمي، يجلسن معها، يتحدثن . من معالم طفولتى أيضا الكُتَاب . . . علمنا الشقاوة، ولكنه علمنا مبادئ الدين . . . كان مختلطا للجنسين " ، وقد ذهب اليه فى سن الرابعة (ص ٤٩)، و الخروج الى الآثار (ص ٤٩) . ويقول نجيب محفوظ ان طفولته تنعكس بشكل خاص فى الثلاثية وفى " حكايات حارتنا " ، فضلا عن أعمال اخرى : " لقد انعكست حياتى فى الطفولة فى الثلاثية الى حد ما ، وفى " حكايات حارتنا " بشكل أكبر " (ص ٥٢)، ولكنه يعدل من حكمه بعض الشئ : " حكايات حارتنا ، تقول إن السبب ارتباطها بالطفولة ، ربا كان هذا صحيحا ، ولكن معظمها خلقى بحت " (ص ١٤٠) . ويعود الى الثلاثية ليؤكد صلتها بطفولته : " تعود الى الثلاثية . ان مادتها يمكن القول انها عاشت معى منذ الطفولة " (ص ١٠٥) .

الاصدقاء :

يبدو أن الصداقة تحتل مكانة هامة فى حياة نجيب محفوظ ، والشواهد على ذلك كثيرة (راجع مثلا ص ٢٩ - ٣٠ ، ٣١ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٩ ، وخاصة ٥٥ و ٦٠) ، بل يكفى أن هذا الكتاب موضع الدراسة ماهو الا ثمرة الصداقة بين مؤلفه ومحرره ونجيب محفوظ (راجع ص ٥٩)، ولكن الذى يهمنا فى هذا المقام هو كيف كان الاصدقاء أو علاقات الصداقة من مصادر الانتاج الفنى عند هذا الكاتب . لقد كانت أولى تأليفه ، وهو فى عمر عشر سنوات ،

بسبب أحد اصدقائه، الذى رآه نجيب محفوظ يقرأ كتابا، وكان رواية بوليسية عنوانها "ابن جونسون"، فاستعارها منه وقرأها، وأخذ يؤلف على طريقة إعادة كتابة ما يقرأ من الروايات بعد ذلك (ص ٦٠-٦١)، مع اضافة أشياء من عنده: "مع ملاحظة الاضافات التى أضيفها من حياتى، من علاقاتى وخناقاتى مع الاصدقاء". وربما كان أهم من أثر فيه من اصدقاء هم أولئك الذين تعرف اليهم فى مرحلة الصبا، بعد انتقال مسكنه الى العباسية. يقول عنهم: "كان اصدقاء العباسية مجموعة متناقضة، فيها كل نوعيات البشرية، من أسأها الى ادناها، فيها ناس تقلدوا أكبر المناصب المهنية... ومنهم بلطجية وبرمجية ومنهم فتوات. والعلاقة بيننا كانت حميدة، حتى الشرير منهم كان يارس شره بعيدا عنا. كانوا أكثر من مجموعة، لكننى كنت صديقا لكل. كلهم شخصيات لاتنسى" (ص ٥٣). وعلق محرر الكتاب، جمال الغيطانى، قائلا: "استوحى ادبنا الكبير شخصيات عديدة من اصدقاء العباسية فى رواياته، ولكننى أشير الى عمل واحد، كتب فيه عن بعضهم بشكل مباشر، أقصد "المرايا" (ص ٥٤). ويفصل نجيب محفوظ طويلا بشأن صديق لم يذكر اسمه من "شلة" العباسية (ص ٥٤-٥٥)، عرف بفضل زقاق المدق ويقول: "شخصيته وتجاربته فتحت لى عوالم عديدة، كتبت عنها العديد من المرات، وهى موزعة فى كثير من الروايات" (ص ٥٥)، وتهنئا الاشارة فى هذا النص الى معنى "إعادة الاستلهام" وتعدد الاعمال الفنية التى تستلهم فيها نفس الشخصية الواقعية.

الوظيفة:

أحب نجيب محفوظ وظيفته (ص ١٤١)، واستمرها أنجح استثمار فى رواياته، حيث كان "يتعامل يوميا مع العديد من الناس وبنادج لاصهر لها" (ص ١٤١). وهو يخص بالذكر المرحلة التى عمل خلالها فى وزارة الاوقاف حيث مرت عليه شخصيات من نوعيات مختلفة، و فى مشروع "القرض الحسن" على الاخص: "كانت النساء يجئن ليرهن الحلل والمصاغ، طوال النهار أتحدث وأرغى مع النساء القادמות من الحوارى والاحياء الشعبية" (ص ١٤٢). أما عن زملاء، فانه يقول صراحة: "استوحيت الكثير من الموظفين" (ص ١٤٢)، ويقرر انتشار الفساد بأنواعه فى الجهاز الادارى فى فترة الاربعينات (ص ١٤١-١٤٢) (ويشير محرر الكتاب الى عدد من شخصيات "المرايا" من الموظفين زملاء نجيب محفوظ، ص ١٤٢-١٤٣).

معرفة الواقع بعامة والتجربة السياسية بخاصة

تيسرت لنجيب محفوظ معرفة مبكرة بشئى طبقات المجتمع، منذ أن كان طفلا، وفى اطار الحى الذى ولد فيه، حى الجمالية، وفى داخل "الحارة" التى كانت الوحدة الاساسية فى تقسيم

أحياء القاهرة القديمة: " كانت الحارة في ذلك الوقت عملاً غريباً، حيث تتمثل فيها جميع طبقات الشعب المصري. نجد مثلاً زنجياً يسكنه أناساً بسطاء... وإمام الريع مباشرة نجد بيتاً صغيراً... ثم نجد بيوت أسيان كبار... وبيوت قديمة أصحابها تجار... كنت نجد أغنى فئات المجتمع ثم الطبقة المتوسطة ثم الفقراء " (ص ٤٧). وقد بدأ معرفة القاهرة من خلال مصاحبته والدته في العادة، ومع رب الأسرة أحياناً (ص ٤٩)، وهو لا يزال طفلاً، ثم عرفها مع أصدقائه في صباه، ويذكر أحدهم على الخصوص، هو ذلك الذي عرفه لى زقاق المدق، وعنه يقول: " الحقيقة أنه هو الذى عرفنا الطريق لى أنحاء القاهرة " (ص ٥٥). وبصفة عامة فإن نجيب محفوظ يعترف بفضل المصدر الواقعى فى انشاء شخصياته، ويقول مثلاً: " ان تسعين فى المائة من شخصيات الثلاثية لها اصول واقعية ". ولكن الخبرة الواقعية لها حدود بعد كل شىء، فهى لا تكفى بذاتها لخلق الشخصيات وإيجاد التفاعلات، بل لعل محصلها، مأخوذاً فى ذاته، أن يكون غير ذى بال: " اذا التزمت بالحقيقة وجدت أن المحصول محدود جداً ". ويقابل نجيب محفوظ ما بين المعرفة الواقعية وبين دور الخلق الفنى مقابلة قوية حاسمة: " أحياناً يخيل اليك أنك تعرف كل شىء عن شخص معين، وإذا قررت الكتابة عنه تجد أنك لا تعرف عنه شيئاً. لكن عندما يتعلق الأمر بالخلق... توجد شخصيات مختلفة وجديدة " (ص ١٤٠).

ونأتى الى خبرته السياسية بوجه خاص (ومن المفهوم أن المقصود بها على الاخص هو خبرته فى الطفولة والصبا والشباب). وهى تبدأ، هى الأخرى، منذ الطفولة، من داخل البيت أولاً، حيث كانت صلة البيت بالحياة العامة ذات صبغة سياسية (ص ٥١)، وحيث كان الأب يتحدث دائماً عن السياسة، وبجاس شديد، ومن هنا فإن منزل العائلة كان مدخله الأول الى السياسة، خاصة وأن الأم نفسها كان لها موقفها السياسى: " دخلت السياسة حياتى منذ الطفولة، عندما كنت أرى المظاهرات فى ميدان بيت القاضى. فى المنزل، كان الوالد والوالدة متعاطفين مع الوفد، وإذا ذكر اسم سعد زغلول، فإنه يذكر باحترام وتقدير " (ص ١١١). ونلاحظ أن اهتمام الأب لم ينحصر فى الالتزام بالموقف الوفدى، بل كان هذا الاهتمام جزءاً من انضوائه تحت لواء التيار الوطنى بوجه أعم، حيث كان يتحدث عن سعد زغلول وعن محمد فريد وعن مصطفى كامل زعيمى الحزب الوطنى من قبل الوفد (ص ٥٠). وفى البيت أيضاً عرف القوى المتصارعة على الساحة: الوفد والسراى والانجليز (ص ٥٠)، وفى سن السابعة لاحقت السياسة أمامه لعبة دموية، حيث رأى ضرب الرصاص من نافذة منزله، كما شاهد سقوط الموتى والجرحى (ص ٥٢). ويعود نجيب محفوظ لى " مظاهرات النساء من بنات البلد " مرة ومرتين: فى الأولى، وبينما كان فى زيارته الأولى مع محرر الكتاب لى دار " اخبار اليوم "، عندما التقى مع الصحفى الأستاذ مصطفى أمين لأول مرة، كان هذا الأخير يريبه صوراً نادرة لاحداث ثورة ١٩١٩، ويقول جمال الغيطانى: " واستغرق كاتبنا الكبير [أى نجيب محفوظ] فى الرؤية، صور المظاهرات، أصحاب الجلايب، حفلة الاقدام... مظاهرات النساء، نساء يرتدين الملابس اللف، والحبرات، الرجال يحفون بهن " (ص ٤٣)، ونساء الحبرات يتتمين

بالطبع الى الطبقة المتوسطة وما فوقها، واذا بنجيب محفوظ يسأل مضيفه وكأنه ينهه على نحو لطيف للأنهم: "هل رأيت مظاهرات النساء الشعبيات بالملاءات اللف؟" (ص ٤٤). فمن الواضح أن هذه الخبرة تلح عليه كثيرا، فليس من العجيب أن يعود إليها ويصرح: "ما أذكره ويهزني حتى الآن هو مظاهرات النساء في ميدان بيت القاضي وشوارع الجبلية. كتب التاريخ تحدثك عن مظاهرات المحجبات من سيدات المجتمع وحجوج طالبات مدرسة السنية، لكنها لا تذكر مظاهرات نساء الحواري والأزقة. لقد رأيتهن بعيني، وكان شيئا لا مثيل له. في صور المظاهرات ترى النساء المحجبات زوجات الباشوات، ويقولون: المرأة المصرية. امرأة مصرية مين؟ أنا شفت آلاف النساء في الجبلية فوق عربات الكارو. . . نساء الحواري." (ص ١١١).

رأينا نجيب محفوظ يقول: "ما أكثر ما رأيت" من المظاهرات (ص ١٧)، و "رأيت كل المظاهرات التي مرت ببيت القاضي" (ص ٤٧)، ولكنه يقول أيضا: "اشتريت في جميع المظاهرات التي جرت" (ص ١١٤)، ويحكي بالتفصيل حكاية مظاهرة في شارع محمد علي كاد يفقد فيها حياته، لولا سرعتة في الجري وعون امرأة أطلت فجأة من إحدى الشرفات (ص ١١٤ - ١١٥)، ولتذكر مرة أخرى ان سنة تلور حول السابعة ايام ثورة ١٩١٩. لقد كانت هذه الاحداث ذات خطورة عظيمة في وعيه، ويعبر عن هذا بأقوى تعبير وأوجزه: "يمكن القول إن أكبر شيء هز الأمن الطفولي هو ثورة ١٩١٩. شغنا الانجليز، وسمعنا ضرب الرصاص وشفت الجثث والجرحى في ميدان بيت القاضي" (ص ٥٢).

كان كل الوطنيين وفديين أيام ثورة ١٩١٩، وكان نجيب محفوظ كذلك، وسيستمر وفديا من بعدها. يشير الى هذا الكاتب مصطفى أمين: "موقف أخبار اليوم كان ضد مصطفى النحاس وأنت معروف بوفديتك" (ص ٤٢). ويقول هو نفسه: "كان الوفد هو حزب الأمة بلا جدال، وكان من يقول انه ليس وفديا يبدو في نظرنا كأنه كافر. كان الوفد يعبر عن القضية الوطنية والاجتماعية. كان أول انقلاب على الدستور مصيبة، بعده كنت أمشي أكلم نفسي من الضيق والقهر" (١١٥). وتحتل شخصية سعد زغلول مكانا متميزا في "نجيب محفوظ يتذكر" حيث تتعدد الاشارات اليه، وهي تتركز ما بين صفحات ١١١ - ١١٩. وقد كان اسمه موضع "احترام وتقديس"، حتى أنه: "عندما بدأت أقرأ الصحف، كنت أجري بعيني على السطور حتى أجد اسم الزعيم فأنتوقف عنده" (ص ١١١). وهو لم ير الزعيم بعينه، ولكنه شارك في جنازته: "من المشاهد التي لن أنساها جنازة سعد زغلول" (ص ١١٦). ويصرح تصريحاً في التلفزيون في عصر جمال عبدالناصر: "إن أحب زعيم لي نفسي هو سعد زغلول" (ص ١١٨)، ويعود لل استخدام كلمة "الحب" مرتين: "كان سعد محبوبا لي درجة غريبة" (ص ١١٦)، "هذا الحب كان مدرسة للوطنية" (ص ١١٧). فيكون نجيب محفوظ قد دخل عدة مدارس للوطنية: مدرسة يتيهم حيث أبوه وأمه مجتمعان على حب الوفد والوطنية، ومدرسة حب سعد زغلول هذه، وهو يضيف مدرسة ثالثة: "مازorc في أرواحنا الوطنية، وعلمنا

أصولها، هم المدرسون، خاصة أولئك المعممون من أساتذة اللغة العربية. كانوا يتوقفون خلال الحصة عن الدروس ويبدأون أحاديثهم عن الوطنية " (ص ١١١).

ويحدد نجيب محفوظ موقفه من التيارات والقوى السياسية غير الوفد: فهو " لم يتعاطف أبداً مع حزب مصر الفتاة، الذي رأى أن زعيمه كان انتهازياً (ص ١١٨)، أما الذين كرهتهم منذ البداية فهم الإخوان المسلمون " (ص ١١٨)، وعاداهم لمنافستهم للوفد، ويعبر تعبيرا انفعاليا قويا عن ازواره عنهم: " لم أكن أطيق هذه السيرة أبداً " (ص ١١٩)، ويشير اليهم بتسمية " أصحاب الذقون " (ص ٢٨). أما " ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ "، فإنه لم

يرفضها، ولم يكتب أي عمل ضدها (ص ١١٧)، وخيل اليه حين قامت أن مبادئها هي مبادئ الجناح اليساري للوفد الذي كانت أفكاره تتناسب مع ميول نجيب محفوظ، فرحب بها عند قيامها (ص ١١٥). وهو يشير إلى معالجته لمسائل سياسية في الستينات، يسميها " موضوعات حساسة جدا "، في روايتي " ميرامار " و " نثررة فوق النيل " وفي قصة " الخوف " (ص ١١٧).

في ختام هذا التناول لتجربة نجيب محفوظ السياسية، كما تظهر من خلال نصنا، نجد أن أهم نصوصه في هذا الصدد، والذي يبرر الطول النسبي لذلك التناول، هو النص الذي يقرر وجود السياسة كمصدر من مصادر انتاجه الفني ككل: " في جميع ما اكتب ستجد السياسة. من الممكن أن تجد قصة خالية من الحب أو [من] أي شيء، إلا السياسة، لأنها محور تفكيرنا. الصراع السياسي موجود، حتى في " أولاد حارتنا "، التي يمكن أن تصفها بأنها رواية ميتافيزيقية، ستجد الصراع على الوقف " (ص ١١٧).

وهذه الكلمات الأخيرة تنبهنا إلى ضرورة فهم لفظ " السياسة " هنا بأعم معانيه وبأقواها معا، أي معنى الصراع على السلطة، ومع إضافة البعد الاجتماعي إليها (راجع ص ٨). ولكن نجيب محفوظ يقول قولاً قد يبدو مختلفاً بعض الشيء عما يشته مطلع هذا النص الذي أثينا عليه، وذلك حين يقول في موضع آخر: " لعبت المرأة في حياتي دوراً كبيراً، إن لم يكن مثل السياسة فهو يفوقها " (ص ١٤٩). وربما تكمن وسيلة رفع هذا الاختلاف الظاهري في الإشارة إلى أن النص الأول يتحدث عن " الاعمال "، بينما يتحدث الثاني عن " الحياة "، وفي كلتا الحالتين نجد تأثير السياسة قويا ومسيطرا.

خبرات مع المرأة:

قد يكون الحب عند الرجل هو المرأة، ولكن المرأة ليست الحب وحسب، أو قل إن الحب لا يغطي كل مفهوم المرأة عند نجيب محفوظ. فالمرأة هي النصف الآخر في الحب، وفي الحياة

الاجتماعية كذلك، وهي أيضا المنبع الحيوي والراعية، وهي أخيرا نوع من السر بل ومصدر للقيم. ونرى نجيب محفوظ يميز بين الكلام عن المرأة والكلام عن الحب، ثم لا يجعل الحب مساويا على الدقة للمرأة. ففي أهم نصوصه عن المرأة في الكتاب موضع الدراسة يقول كما رأينا للتو: " الحقيقة أن المرأة في حياتي وأدبي شيء واحد. لعبت المرأة في حياتي دورا كبيرا، ان لم يكن مثل السياسة فهو يفوقها " (ص ١٤٩)، ولكنه يعدد أربع مراتب لهذا التأثير الانثوي: أولها " اثر الوالدة في التربية، ونوع الثقافة التي منحتها لي "، ثم تجربة الحب الأول والأكبر في حياته، ثم تجارب حب سريعة " مع عدد كبير من النساء والفتيات، نماذج عجيبة وغريبة، ظهرت فيها بعد في أعالي كلها "، ثم زواجه أخيرا (ص ١٤٩). فالمرأة اذن ليست الحب وحسب. ولكن الحب أيضا ليس هو المرأة وحسب: ففي نص طريف يجعل نجيب محفوظ مفهوم الحب أعم من مفهوم المرأة، ويذهب بولائه الأول الى الحب عامة وليس الى حب المرأة على الخصوص: " كتبت الكثير من أعالي تحت تأثير حالة حب، ليس من الضروري وأنا أعيش التجربة، لكن بعد مرورها. وأعتقد أن الأديب يبدع أفضل ماعنده وهو يجب. ولما كان حب المرأة ليس متاحا دائما، فقد كان حب أي شيء [يجل] عل حب المرأة " (ص ١٤٩). ولكنه لا يوضح معنى ما يقصد بهذه الكلمات الأخيرة وليس من اليسير محاولة استكناه ما يقصد، فنقف عند هذا الحد.

لقد تحدثنا من قبل عن تأثير أمه في تكوينه العام، وهو يتحدث عن زواجه المتأخر، وبينما كان يخشى أن يحطم الزواج حياته الأدبية، اذا به يرى أن " حياتي الزوجية قد ساعدتني، وليس العكس " (ص ١٥٠). ولا يشير الكتاب أي اشارة الى تجاربه الغرامية الكثيرة السريعة، ولكنه يعود مرة ومرة الى حبه الأول والأكبر، الذي سبيل آثاره، كما يقول، في تجربة " كمال عبد الجواد " في الثلاثية وجبه " لعابدة شداد " (ص ٥٨)، والذي يرق وجه نجيب محفوظ عند الحديث عنه (ص ٢٣). هذا الحب (الذي كان " التجربة العظمى في حياته حتى الآن "، كما يقول جمال الفيظاني (ص ٢٣) وراجع حوله ص ٢٣، ٩٨، ١٤٣، ١٤٤، ١٤٦)، يصفه نجيب محفوظ بقوله: " العباسية عرفت أول حب لي من نوعه. كانت تجربة مجردة من العلاقات [أي من الاتصال الشخصي] نظرا لغوارق السن، والطبقة. من هنا لم تعرف هذه العلاقة أي شكل من التواصل، وربما لو حدث ذلك لتجردت العاطفة من كثير مما أضفيتها عليها " (ص ٥٨). لقد كان اذن حبا من طرف واحد، على ما يبدو، هو حالة حب الحب من خلال طرف ثالث هو المحبوبة، فنكون اذن بناء " ابداع غرامي " مقابل لحالة الخلق الفني. ويشير نجيب محفوظ على الخصوص الى انجذابه الى وجه تلك المحبوبة وكأنه كان على موعد معه من قديم (ص ١٤٣). يقول في نص من " المرايا "، ومن فصل " صفاء الكاتب "، ألحقه المحرر بكلام نجيب محفوظ مما يدل على صلتة المباشرة بغرامه الأكبر: " وبمجرد أن وقعت عيناه على وجه

الفتاة عانقت سرا من أسرار الحياة المتفجرة" (ص ١٤٤)، "وتمثل ذلك الحب في صورة قوة طاغية متسلطة لا تقنع بأقل من التهام الروح والجسد. قذف بي في جحيم الألم، وصهرني، وخلقني مني معدنا جديدا تواقا إلى الوجود، ينجذب إلى كل جميل وحقيقي فيه". "وبقي الحب، بعد اختفاء خالقه، ما لا يقل عن عشرة أعوام، مشتتلا كجنون لا علاج له، ثم استكن على مدى العمر في أعماقي كقوة خامدة، ربما حركتها نغمة أو منظر أو ذكرى، فتدب فيها حياة هادئة مؤقتة تقطع بأنه لم يدركه الفناء بعد" (ص ١٤٦). ويفسر هذا الفصل نفسه وظيفة هذا الحب في حياة نجيب محفوظ بأنه ألقى فيها كمثير، كأنه "شفرة" تشير إلى شيء، وكان عليه أن يحل رموزها للوصول إليه (ص ١٤٦).

ولكن المرأة قوة اجتماعية ضخمة أيضا، ووجود موضوعي أمام الرجل وفي تجربة الحياة، ومن هذه الناحية فإن نجيب محفوظ قد خبر الكثير عن النساء خلال حياته وبدا من طفولته، كما سبق وأشرنا إلى ذلك. ولا شك أن اهتمامه "بمظاهرات نساء الحوارى والأزقة" (ص ١١١) هو مظهر من مظاهر انتباهه إلى المرأة كقوة اجتماعية، أضف إلى هذا خبرته بالفنونات من النساء و "بالمعلمات" منهن في الأحياء الشعبية (١٢٦). وقد أشرنا إلى استمتاعه بالحديث مع النساء القادامات لهرن حليهن في مشروع القرض الحسن (ص ١٤٢). ويقول برنة فيها شيء من المفارقة بمعرفة الواقع من داخله وبصفة أصلية: "عرفت النساء في الأحياء الشعبية من المعاشية المباشرة. يكفي حلومي أمام بيتنا في الجمالية. كن يجئن إلى أمي، احدهن تباع الفراخ، أخرى تكشف البخت، دلالات، منهن نساء واطنين على زيارتنا في العباسية. كنت أصغي اليهن في أحاديثهن مع والدة، وهن يروين لها الأخبار، وعرفت نهاج عديدة منهن ظهرن في رواياتي فيما بعد" (ص ١٤٧-١٤٨). وإذا كان قد عبر في رواياته عن كثير من المنحرفات، فلأنهن جزء من الواقع، بل إنه يعتبر "رواياته حشمة بالنسبة للواقع": "أصرف عن الواقع الاجتماعي حقائق خفيفة. ما عرفته بالمشاهدة بسيط لأنه لا يؤدي إلى الحقيقة بالضبط. . . الحياة الاجتماعية التحتية مرجبة. لماذا نتجاهلها؟" (ص ١٤٧). ونلاحظ أخيرا أن نجيب محفوظ يقصر حديثه عن خبرته بمعرفة أحوال النساء على نساء المدينة، وليس نساء الريف.

ونختتم هذا القسم عن الخبرة الانسانية لنجيب محفوظ، والتي ستصبح من بعد مادة يعمل عليها خياله وقدرته التشكيلية، بملاحظة نعتبرها ذات أهمية، وهي جدية الفنان الباحث عن معرفة البشر، إلا وهي ما يمكن أن نسميه "موقف الحياد النسبي للفنان" وهو في غمار علاقاته الانسانية، إن مشاركة فاعلة وإن ملاحظة من الخارج وحسب. ونقصد بها، على التعميم، أن الفنان يجاهد أن يحتفظ لوعيه بقدر من المسافة المناسبة تبعده، أي وعيه الفني، عن أن ينغمر تماما وبكله في خبرات الفنان من حيث هو انسان فاعل، فكأنه انسان ذو مواقف

وعواطف خاصة وذو اختيار في علاقة القبول والنفور وغيرها، ولكنه أيضا، ومن ناحية مختلفة بعض الشيء، الفنان الذي يراقب كل شيء ويمثل كل شيء بنوع من مسوق الملاحظة الموضوعية. وقد بدا لنا أن هذا ينطبق على حالة نجيب محفوظ من عدد من الملاحظات الجانبية في نصنا، ولكنها ذات دلالة، أهمها اثنتان: الأولى أنه في نفس الوقت الذي يقول فيه عن أصدقاء العباسية أنه كانت تتمثل فيهم "كل نوعيات البشرية، من أسماها إلى أدناها"، إلا أنه يقول أيضا: "لكنني كنت صديقا لكل. كلهم شخصيات لا تنسى" (ص ٥٣). ونرى أن الذي يتكلم هنا ليس نجيب محفوظ الإنسان الفاعل المختار بل هو الفنان فيه، وهو الذي يظهر خاصة في الجملة الثانية. (قارن أيضا اشارته إلى اهتمامه بمعرفة "الإنسان في كامل أبعاده"، ص ١٠٨، وكذلك قوله في نفس الصفحة: "ستجد أنك تحب كل من عرفت، وترغب في الكتابة عنهم"). الملاحظة الثانية هي التي نجهدها في قوله عن الباشوات: "لم أعرف الباشوات إلا في ندوة توفيق الحكيم بعد ثورة يوليو. كنت أجلس عند حافة المقعد، أنظر إليهم من بعيد" (ص ٣٣).

خبرة المكان:

لسنا هنا في مجال خبرة وحسب، بل وانجذاب حقيقي في بعض الأحيان ومعرفة حميمة في بعض آخر. وإذا كان هناك من الأدباء من يدور أدهم في فلك الزمان كمقولة مركزية، مثل بروست الفرنسي الذي يرد اسمه كثيرا رأينا في "نجيب محفوظ يتذكر"، فإن المكان قد يبدو هو المقولة المركزية في أدب نجيب محفوظ بوجه عام، أو في أهم انتاجه على الأقل، وهو ما يظهر، على نحو مباشر، من العناوين المكانية لكثير من رواياته، مثل: "القاهرة الجديدة"، "خان الخليلي"، "زقاق المدق"، "بين القصرين"، "قصر الشوق"، "السكرية"، "حكايات حارتنا"، "أولاد حارتنا". . . يقول جمال الغيطالي محرر هذه السيرة مشيراً إلى أهمية المكان عند شخص المؤلف وفي أدبه على السواء: "لم أر إنساناً ارتبط بمكان نشأته الأولى مثل نجيب محفوظ. عاش في الجالية اثني عشر عاماً، هي الأعوام الأولى من عمره، ثم انتقل إلى العباسية، لكنه ظل مشدوداً إلى الحوارى والأزقة والأقبية، إلى الحسين، إلى الجالية، إلى الناس الذين عرفهم وعرفوه. ثم كان المكان محورا لاهم وأعظم أعماله الأدبية" (ص ٨٠). وقد أحسن هذا التقرير حين أشار إلى "الناس" ضمن مكونات عامل "المكان"، فالمكان المقصود هنا هو مكان حي، وليس مجرد موضع هندسي. ولكننا نلجأ إلى أبعد من هذا، ونشير إلى أن غرام نجيب محفوظ هنا يتجه في المحل الأول إلى "القديم"، وصحيح أن هذا القديم يتمثل أظهر ما يتمثل في الأمكنة، ولكنه زمني ومكاني معا، ويتحدث محرر السيرة عن زيارة نجيب محفوظ إلى مكان بقايا مقهى الفيشاوي، ويقول إن الزيارة أثارت "حنيته إلى الزمن القديم"، فهنا يجتمع المكان والزمان، ويكون المكان وسيلة لاستدعاء الزمان الماضي (ص ١٧)، وما

التعلق بالمكان الا نتيجة أنه هو الذي يبقى ويدوم، نسيبا، في مقابل الزمان الذي يفلت في كل لحظة ويتحول على الفور إلى ماض تولى. يقول نجيب محفوظ: " التجربة الحية المكتملة التي عشتها . . . تتمثل في القديم . . . باعتباره المأوى الخاص بك، لانك عايشته وفهمته " (ص ١٠٧). بل إنه يسمى هذا القديم باسمه: عصر الطفولة: "يركن الانسان الى طفولته، الى العمر الذي انقضى. من هنا قد أكون أجبت عن سؤالك حول حنيني الى الحارة، ومصادر رواية الجرافيش، والقدرة على استعادة واقع انقضى . . . يتجلى الى أن الانسان كلما تقدم في العمر يتذكر طفولته أكثر، ويستعيد تفاصيل كان يتجلى اليه أنها اندثرت " (ص ١٠٧).

تدور أحداث معظم انتاج نجيب محفوظ في القاهرة، وفي القاهرة القديمة خاصة، وفي حي الجمالية وما حوله خصوصا، وفي الحارة على وجه أخص. وإذا كان هناك مكانان يتردد ذكرهما في كلام نجيب محفوظ أكثر من غيرهما، فهما حي الجمالية وموقع الحارة، ولكننا نشير الى أماكن أخرى يرد ذكرها في " نجيب محفوظ يتذكر"، فتتحدث على الترتيب عن: الجمالية، الحارة، المقهى، روض الفرج، وذلك باعتبارها من المصادر العامة للإبداع الفني عند هذا المؤلف.

"الجمالية" (نسبة الى بدر الدين الجبالي، "أمير الجيوش" والقائد المشهور في العصر الفاطمي وباني أهم أسوار القاهرة) هي الحي الذي ولد فيه ونشأ نجيب محفوظ وبقي في إطاره حتى سن الثانية عشرة. يقول جمال الغيطاني: "غاصت الأعوام الاثنا عشرة التي قضاها نجيب محفوظ في الجمالية الى أعماقه، وانعكست بقوة في عالمه الروائي" (ص ١٩، ولاحظ ارتباط المكان بالزمان). وقد ظل يهفو اليها دائما: "المكان الذي بقيت مشدودا اليه، اتطلع اليه دائما هو منطقة الجمالية" (ص ٥٢). "لم أنس الجمالية. حنيني اليها ظل قويا. دائما كنت أشعر بالرغبة في العودة الى الجمالية، الى أصدقائي هناك" (ص ٥٤، ولاحظ اضافة العنصر الانساني ممثلا في الأصدقاء، والمقصود هنا أصدقاء الصبا). "كنت أتردد على المنطقة بافتتان لاحد له" (ص ٥٦، والاشارة المباشرة هنا الى "منطقة الحسين"، ولكنه يشير الى الجمالية، بعد ذلك بسطور قليلة، وكأنه يتحدث عن مقصود واحد)، يقول هذا عن فترة رجولته، وكان يتحدث من قبل عن "استمتاعه بالمنطقة" "سيرا على الأقدام من بوابة الفتوح فشارع المزل لدين الله الفاطمي حتى الغورية"، في فترة الصبا والشباب المبكر (ص ٥٤). يقول محرر السيرة: "لم يتقطع عن الجمالية. ظل حنينه الى القاهرة القديمة قويا جارفا، وأصبح هذا العالم القديم وتلك الحوارى العتيقة، بمثابة القلب لكل أعماله، واستطاع ان يعكس روحها بقوة وصديق" (ص ١٨). وقد عاد نجيب محفوظ الى الجمالية كموظف، في أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات (ص ٥٧)، وكان يرمى من وراء ذلك الى أهداف فنية، حيث كان مقره الجديد في مكتبة الغورى بعيدا عن سيطرة رؤساء الادارات في المقر المركزي لوزارة الأوقاف، فأتاح له هذا قدرا من حرية الحركة: "كنت أتردد بانتظام على مقهى الفيشاوي في النهار، حيث المقهى العريق شبه خال، أذخن

الدارحيلة، أفكر وأأمل . كنت أمشي في الغورية أيضا . لقد انعكست هذه المنطقة في أعمالي " (ص ٥٧) . ويقول معبرا مباشرة عن كون الجمالية مصدرا من مصادر انتاجه الفني : " كان بيني وبين المنطقة والناس هناك ، والآثار ، علاقة غريبة تثير عواطف حميمة ومشاعر غامضة ، لم يكن ممكنا الراحة منها فنيا بعد الا بالكتابة عنها " (ص ٥٥) . ويقول تفصيلا مشيرا الى ما يسمى بالالهام : " أحيانا يشكو الانسان بعض جفاف في النفس . . عندما أمر في الجمالية تتثال على الخيالات . أغلب رواياتي كانت تدور في عقلي كخواطر حية أثناء جلوسي في هذه المنطقة ، أثناء تدخيبي النرجيلة . يخيل لي أنه لا يد من الارتباط بمكان معين ، أو شيء معين ، يكون نقطة الانطلاق للمشاعر والاحاسيس " (ص ٥٦) . هذا المكان هو منطقة الجمالية في حالة نجيب محفوظ ، وقد يكون الريف أو غيره في حالة آخرين ، ويمكن اعتباره مصدرا دائما للطاقة الفنية : " نعم ، لا بد للأديب من شيء ما ، يشع ويلهم " (ص ٥٦) . ونلاحظ أخيرا أن استخدام تعبير " الجمالية " يكون محاطا دائما في نصنا بهالة انفعالية قوية ، بينما تعبير " منطقة الحسين " أحيانا ما يأتي في سياق عما يد بعض الشيء ، وأحيانا ما يسوى نجيب محفوظ ومحرم السيرة على السواء ما بين " منطقة الحسين " و " الجمالية " ، أو كأن الأولى أعم من الثانية وتحتويها وتحتوي غيرها (زقاق المدق ، خان الخليلي ، الغورية . . .) .

ومن المفهوم ان المهم هنا هو الإشارة العامة ، ولا نهم التحديدات الادارية الدقيقة . وأحيانا ما يستخدم النص تعبير « الحسين » وحسب ، أو « أهالي الحسين » (راجع بصفة عامة : ص ١٠ ، ١٨ ، ٥٢ ، ٥٦ ، ١٢٧ ، ١٥٣) . وربما تكون هناك في النص كله إشارة واحدة أو اثنتين إلى « مسجد الحسين » (راجع الحديث عن مدرسته الابتدائية ، « التي كانت مواجهة لمسجد الحسين » ، ص ٥٢) ، حين يقول عن عناصر انشطته الاستمتاعية في المنطقة بدءا من فترة الشباب المبكر فطالعا : « كانت كل سهراتنا في منطقة الحسين . كنت أتردد على المنطقة بافتتان لا حذ له ، وتبلغ سهراتنا أجل لياليها في رمضان . كنا نمضي إلى [مسجد] الحسين لنسمع الشيخ علي محمود ، ونقضي [بعد ذلك] الليل كله حتى الصباح . كان ذلك أثناء دراستي ، ثم أثناء وظيفتي . تعرف أنني لم انقطع عن منطقة الحسين حتى اوائل السبعينات » (ص ٥٦) . وربما كانت هذه الإشارة إلى المسجد والاستماع إلى تلاوة القرآن هي إحدى الاشارات النادرة جدا إلى جانب التكوين الديني في ثقافة نجيب محفوظ (راجع ص ٤٩ : « الكتاب . . . علمنا مبادئ الدين » ، ص ٥١ : « الثقافة الوحيدة في البيت ذات طابع ديني » ، ص ٥٢ : « كان الحيط الثقافي الوحيد في الأسرة هو الدين » ، والمقصود في كل ما سبق خبراته وهو طفل ، وقارن حديثه عن ابنته أم كلثوم : « عرفت مصادفة انها تصل » ، ص ١٤٨) .

الوحدة الاساسية في أحياء القاهرة القديمة كانت هي الحارة ، وهي الطريق المرصوف الذي تقوم على جانبيه المنازل . وقد رأينا من قبل كيف كانت الحارة في طفولة نجيب محفوظ تجمع على جانبيها مستويات اجتماعية شديدة التفاوت أحيانا من حيث الثراء والمكانة (راجع ص ١٦ ، ١٩ ، ٤٦ - ٤٧) . وقد خصص جمال الفيظاني في النص موضوع الدراسة صفحات

نافذة (ص ١٩ - ٢٢) للحديث عن الحارة في أيام نجيب محفوظ وفي أعماله ، فنحيل إليها . أما نجيب محفوظ نفسه فيقول عن أهمية الحارة في أعماله من حيث هي مصدر لانتاجه الفني : " إن ما يجركني حقيقة عالم الحارة . هناك البعض يقع اختيارهم على مكان واقعي ، أو خيالي ، أو فترة من التاريخ ، ولكن عالمي الاثير هو الحارة . أصبحت الحارة خلفية لمعظم اعمالى ، حتى أعيش في المنطقة التي أحبها" (ص ٥٧) . اما الخلاء الذي يظهر على حدود عالم الحارة في بعض روايات نجيب محفوظ ، فانه استوحاه من العباسية ، التي كانت تمس حدود الصحراء (ص ٥٧) . أما الحارة التي تظهر في الثلاثية وفي انتاج فترة نجيب محفوظ الواقعية فانها تعبر تعبيرا دقيقا عن الحارة الفعلية في أيام طفولته وصباه (ص ٢١) ، مع بعض التصرف الفني بطبيعة الحال (راجع مثلا ص ١٣ - ١٤ ، حول موقع بيت أسرة أحمد عبد الجواد في الثلاثية) . وترتبط بالحارة شخصيات تقليدية ، " مثل الفتوة والمؤذن وشيخ الحارة" (ص ١٢٦) ، وأهمها في المرحلة الرمزية لنجيب محفوظ هو الفتوة (حول هذه الشخصية راجع ص ٤٧ ، ١٢٠ - ١٢٦) .

ونأتي الآن الى المقهى . يعبر نجيب محفوظ عن تعلقه الشديد بالجلوس في المقهى ، ويعدد النص المقاسمي التي أثرها نجيب محفوظ على فترات مختلفة من حياته (راجع ص ٢٤ ، ٢٩ ، ٣٢ ، ١٢٦ - ١٢٧) ، ولكن الذي يمتنا هنا هو كيف كان المقهى من مصادر الانتاج الفني عند هذا الفنان . يقول : " المقهى يلعب دورا كبيرا في رواياتى " (ص ١٢٦) ، ويحدد : " كان جلوسي بمقهى الفيشاوي يوحى لي بالتفكير . كل نفس "شيشة" كان يطلع بمنظر . كان خيالي يصحح نشيطا جدا أثناء تدخين الشيشة" (ص ١٢٧) ، وراجع ص ١٧) . ويحتل هذا المقهى المذكور مكانة أثرية في النص فيكرر اسمه كثيرا (مثلا ص ١٧ ، ١٨ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ١٢٦ - ١٢٧) ، وكان يقع بالقرب من مسجد الحسين . ان عالم المقهى عند نجيب محفوظ هو " محور الصداقة" (ص ١٢٦) ، و "عالم من الأبس ، ملتقى الأصحاب" (ص ١٢٧) ، وهو الموضوع الحميم الذي بُنيت الشعور بالألفة والاطمئنان ، وهو بهذا كله خلفية إيجابية لاستشارة الخيال والأفكار .

وربما وجبت أخيرا كلمة سريعة عن مكان أخير وجد نجيب محفوظ أنه يجب عليه أن يشير إليه ، وهو حي الفرق المسرحية والغنائية في العشرينات وما بعدها في "روض الفرج" قرب الساحل الشرقي للنيل شمال القاهرة . يقول : "نعم ، يظهر روض الفرج كمكان له ملامحه الخاصة في عدد كبير من أعمالى" (ص ١٣٢) . ولكنه مكان محايد ، ولا يرتبط به نجيب محفوظ بعلاقات وجدانية قوية ، وهو حال الجالية والحارة والمقهى .

جـ- مصادر الانتاج الخاصة

نتناول في هذا القسم مصادر بعض المؤلفات المعينة التي اهتم نجيب محفوظ بالإشارة الى أصول موضوعاتها أو شخصياتها . هذه الروايات هي "زقاق المدق" والثلاثية و "اللص

والكلاب" و "المرابا" و "حكايات حارتنا" و "الكرنك" و "الخرافيش"، الى جوار عدد محدود جدا من القصص القصيرة.

يقول جمال الفيضاني إن نجيب محفوظ استوحى موضوع "زقاق المدق"، التي هي "من أجمل رواياته"، من هذا الزقاق الضيق، الذي لا يزيد طوله عن اثني عشر مترا وعرضه خمسة امتار (ص ١١)، ومن أهم معالقه المقهى الذي عرّفه عليه صديق من أيام الصبا كانت ملامح شخصيته فريدة في بابها (ص ٥٥)، واستمر نجيب محفوظ يتردد عليه من بعد ذلك. "في لحظة ما ولدت فكرة "زقاق المدق"، وفي أيام بعينها". "في نفس هذا المكان تكونت الرواية، منظرا في اثر منظر، وحدثا اثر حدث" (ص ١٢). ولا تزال معالم كثيرة تتحدث عنها الرواية قائمة الى اليوم: "اذا ذهبنا اليوم الى زقاق المدق فسنجد المقهى ودكان الحلّاق، ودكانا آخر مغلقا" (ص ٢١).

وكان من الطبيعي أن تكون الثلاثية هي الرواية الأثيرة التي تعددت الاشارة الى مصادرها الى حد كبير جدا. وهناك أولا مصدر "شكل" لها هو نوع رواية الأجيال، الذي قرأ عنه في كتاب عن أجرومية الرواية: "اعجبني هذا الشكل . . . ما تردّد داخلي بقوة ضرورة أن أكتب رواية من هذا النوع" (ص ١٠٠). وجعل يتأمل الأمر ويدرسه، وأخذت "التفاصيل تتراكم من هنا وهناك، من جلسة، من حوار، من سهرة. ان تسعين في المائة من شخصيات الثلاثية لها أصول واقعية، بعضها من عائلتنا، بعضها من جيران، بعضها من أقارب" (ص ١٠١). ويقرر نجيب محفوظ، على نحو أكثر حسما، عن الثلاثية، "ان مادتها يمكن القول انها عاشت معي منذ الطفولة. الناس الذين كتبت عنهم عايشتهم في فترات زمنية مختلفة من حياتي" (ص ١٠٥). أما من حيث المواقع المكانية، فهناك اشارات عديدة الى أماكن عرفها الفنان ووضعها في الرواية، باسمها أو تحت اسم آخر، فالقبو الأثري القديم الذي اختبأت فيه أسرة "أحمد عبدالجواد" أثناء غارة جوية في الحرب العالمية الثانية، لا يزال قائما الى اليوم (ص ١٤)، كذلك فإن المقهى الذي كان يجتمع فيه "كمال عبدالجواد" مع بعض أصدقائه كان له ما يقابله في الواقع (ص ٢١)، وفي المقابل فإن نجيب محفوظ أخذ موقع "قصر الأمير بشاك" (وهو قائم الى اليوم ويتبع هيئة الآثار المصرية) ووضع مكانه منزل أسرة أحمد عبدالجواد في الرواية، كما كان موقع دكان رب الأسرة يقوم في "سوق النحاسين"، الذي لا يزال قائما الى اليوم. ونرى من كل ما سبق أن تجربة نجيب محفوظ، وخاصة في الطفولة، هي المصدر الكبير للشخصيات والأماكن في هذه الرواية، ولكن يضاف الى ذلك مصدر آخر هو نجيب محفوظ من حيث هو ذات، وهو يصرح بأن "كمال عبدالجواد" هو "جزء مني" (ص ١٠٦)، ويقول: "إن أزمة كمال هي أزمتي، وجانب كبير من معاناته هي معاناتي" (ص ١٠٦)، وقد سبق أن رأينا أن شخصية المجبوبة "عايدة شداد" في الثلاثية تقابل شخصية محبوبة نجيب محفوظ نفسه في صباه، وهناك علامات غير واضحة عن وجود تقاطع ما بين ملامح الأم في الثلاثية ولامح الأم

الفعلية لنجيب محفوظ، وإن كان هو يؤكد أكثر على الفرق بين الاثنين (ص ٤٩، ١٥٣). أخيراً، فإنه يصرح أنه استوحى شخصية السيد أحمد عبد الجواد من جاره لم كان بيته في مواجهة بيتهم: "رجل شامي، اسمه الشيخ رضوان، مهيب الطلعة"، وكان مسموحاً له وهو طفل بزيارة منزل هذه الأسرة مع أمه، بينما كان الرجل يحرم على زوجته الخروج والزيارة.

ويشير نجيب محفوظ وكاتب السيرة على السواء إلى كثير من مصادر مجموعة "الرايا"، ومنها ما يعود إلى أصدقاء العباسية "بشكل مباشر" (ص ٥٤)، أو إلى بعض الموظفين الذين عرفهم نجيب محفوظ خلال حياته الوظيفية (ص ١٤٢). أما "حكايات حارتنا" و"الحرافيش" فإتباعاً تعودان إلى مصادر في الطقولة وخبرة الحارة (راجع ص ١٢١، ١٤٠، ١٠٧).

وهناك روايتان كان مصدرهما هو الخبرة غير المباشرة، وعن طريق القراءة في الصحف إلى حد كبير. أما الأولى فهي "اللص والكلاب": "كثير من الحوادث قرأتها في الصحف لم أتأثر بها، حتى قرأت حادثة محمود أمين سليمان في الصحف. من هنا ولدت "اللص والكلاب". لقد حدثت لي هوسه بهذا الرجل. أحسست أن هذا الرجل يمثل فرصة تتجسد عبرها الانفعالات والأفكار التي كنت أفكر فيها دون أن أعرف طرق التعبير عنها: العلاقة بين الإنسان والسلطة ومجتمعهم" (ص ١٠٨). وأما الثانية فهي "الكرنك"، حيث انطلقت "الشرارة" بالمصادفة، وكان كاتب السيرة حاضراً مع نجيب محفوظ في مقهى عرابي بالعباسية، حين دخل شخص غريب المظهر اتسعت عيننا نجيب محفوظ عند رؤيته، وأخذ يتأمله خفية، ثم عرف من أخباره ما حدث به أصدقاء المقهى، حيث كان الرجل مديراً للسجن الحربي سابقاً، ومن الطريف أنه لم يظهر في المقهى بعد ذلك، ثم جاءت الصحف بعد أيام بخبر مصرعه في حادث على طريق القاهرة - الإسكندرية الزراعي (ص ٢٥ - ٢٦). أما رواية "الكرنك" فلم تظهر إلا بعد ذلك بسنوات.

ويتحدث نجيب محفوظ عن المصدر الواقعي لبطل "السراب"، وكيف تعرضت حياته للخطر من جراء هذا، وكذا عن مصدر شخصية "أحمد عاكف" في "خان الخليلي" (ص ١٠٢)، ويقطع بأنه لا يوجد شيء منه هو نفسه، أي نجيب محفوظ، في هذه الشخصية (ص ١٠١ - ١٠٢). وهناك في النص إشارات عديدة إلى مصادر أخرى لشخصيات مثل "محبوب عبدالدايم ورضوان ابن ياسين" في الثلاثية (ص ١٤١)، والفتوات (ص ١٢٠ - ١٢٦)، والشخصيات الرمزية في "أولاد حارتنا" و"الحرافيش" (ص ١٢٦).

أخيراً، وفيما يخص القصة القصيرة، فإنه يذكر مصدرها ما لمجموعة "دنيا الله"، وكثير من قصصها يتناول مسألة الموت. هذا المصدر هو تفكيره هو نفسه في الموت، ويصوره بأنه مثل

"أزمة كبرى مر بها"، ويقول: "لم أنتصر على فكرة الموت إلا بعد أن كتبت عنه. لا شيء يحررك من حاجة [شيء] معينة مسيطرة عليك إلا الكتابة" (ص ١٣٩)، فكان الكتابة نوع من العلاج النفسي.

ثالثاً: العمليات

نتناول موضوع العمليات الانتاجية الفنية تحت عنوانين: ظروف الانتاج والعملية الانتاجية المباشرة.

أ- ظروف الانتاج

يستخدم نجيب محفوظ نفسه كلمة "الظروف" ("الظروف التي كانت محيطة بي"، ص ١٠٤)، ويقصد بها مجموعة العوامل، الخارجية والداخلية، التي تحيط بفعل الانتاج الفني وهو بسبيل الانجاز، أو وهو بسبيل الاعداد له بوجه أعم. ومن المفهوم أن الاعداد للعمل الفني هو أحد العمليات الضرورية المهينة لفعل التنفيذ الفعل الاخير، وهذا هو الذي يستحق على الحقيقة تسمية "فعل الانتاج" اذا أردنا التدقيق، ومع ذلك فان الاعداد للانتاج هو أحد العمليات الانتاجية بوجه عام.

وستحدث عما يشير اليه كتاب "نجيب محفوظ يتذكر" من هذه العوامل مبتدئين بالعوامل الداخلية ثم تلك الخارجية، ومارين من اعم الى الاخص بقدر الامكان. رأينا من قبل النص الذي يقول فيه نجيب محفوظ انه كتب الكثير من أعماله وهو تحت تأثير حالة حب (ص ١٤٧)، فكان "حالة الحب" عامل عام من عوامل الانتاج الفني عنده. ويبدو أن تعبير "حالة حب" تعبير مقصود، وبه يميز نجيب محفوظ بين تجربة الحب الفعلية المعاشة وبين ادراكها من بعد مرور لحظاتها الساخنة، وهو ما يعبر عنه بتعبير "حالة الحب"، وكأنه ادراك لجوهر صاف بعد حذف التفاصيل وما لايلزم من الانفعال المشوش. وقد اشرنا من قبل الى أنه لا يوضح ما يقصد حين يضيف بأنه يمكن وضع حب أي شيء آخر محل حب المرأة.

من العوامل العامة أيضا المحيطة بفعل الانتاج الفني عند نجيب محفوظ ما يمكن تسميته "التغذية المستمرة". فهو يقول: "كنت في حالة قراءة مستمرة، ثلاث ساعات يوميا" (ص ٩٥)، وقد مر بنا تنوع قراءاته في ميادين كثيرة. وهو يقوم بجولة أسبوعية في المكتبات، صباح كل جمعة، لمعرفة المستجدات في عالم الكتب (ص ٣٦، ٧٨). واذا كانت هناك تغذية من الخارج، فان هناك كذلك تغذية من الداخل، ولعل زيارته الى القاهرة القديمة، وجلسه في المقاهي التي يجبها، مما كان يوحى اليه بالافكار، وكان تدخين النارجيلة على الخصوص يجعل خياله نشطا جدا (ص ١٢٧).

ولاشك أن فترة الإعداد للعمل الفنى تقف بـقدم فى اطار الظروف المحيطة وبـقدم آخر فى اطار عمليات الانتاج . ومن الاعداد ما يقتصر على جمع المادة واعداد الافكار والانتقاء التدريجى لبعضها . وهو يفصل فى تجربته بشأن الثلاثية بعض الشيء (ص ١٠٠ - ١٠٦) ، وقد أمضى فى التخطيط للرواية مدة طويلة احتاج فيها الى "الصبر" و "الجلد" (ص ١٠٥) ، أو فلنقل : الى "النفس الطويل" ولى "المثابرة" . يقول : " عمل كهذا كان يحتاج الى صبر ، الى صحة . لو انك رأيت أروشف الثلاثية ستدرك مدى ما اقول . ما خططته من أجل كل شخصية ، كل شخصية كان لها ما يشبه الملف ، حتى لأنسى الملامح والصفات ٠٠٠ كذلك التخطيط للرواية كلها بحيث تمضى فى بناء متناسك . قسم كبير من الأوراق والكراسات كتبها فى أكثر من أربع سنوات ، بدقة ، بهدوء ، بتأن تحدونى الرغبة الى أن أنهى شيئاً جيداً " (ص ١٠٣) . وبما يؤكد أن الاعداد للثلاثية استمر لسنوات قوله : " فى السنوات التى سبقت الثلاثية كانت التفاصيل تترامى من هنا وهناك " (ص ١٠١) . وقد احتاجت الثلاثية ، وهى " العمل المضخم " ، الى " جهد كبير " ولى " رصد وتجميع " (ص ١٠٥) ، ومن قبل هذا كله الى " تمرين طويل وتفرغ كامل " (ص ١٠٠) . وهكذا يبدو لنا ان الاعداد الجيد يتطلب وضوح الهدف وتراكم المادة بانتظام والمثابرة وروح النفس الطويل و الزمن الطويل (حول أهمية عنصر الوقت المناسب ، قارن سخرية نجيب محفوظ من أحد الادباء الذى " التقط " منه فكرته عن رواية أجيال وأسرع باصدار رواية بعد ستة أشهر : " بالطبع لك أن تتخيل قيمة الرواية من الناحية الفنية اذا كانت قد كتبت وصدرت فى ستة أشهر فقط " ، ص ١٠١) .

فى مقابل الثلاثية يضع نجيب محفوظ رواية " الحرافيش " : " فكرت فيها حول سنة ١٩٥٠ واستغرقت كتابتها سنة أخرى ، وكانت دفعة خيال ، لا يحتاج الى جهد كبير مثل الذى احتاجته الثلاثية : العمل الواقعى هو الذى يحتاج الى رصد وتجميع " (ص ١٠٥) . ومن التفاصيل الدقيقة ، وذات الأهمية العظيمة حتى رغم أن نجيب محفوظ يلقى بها عرضاً فى سياق حديثة ، قوله : " اننى لم أعتد قراءة اعمال معينة قبل أن أكتب احدى رواياتى " (ص ١٠١) ، وهو قول يتصل مباشرة بظروف الاعداد للعمل الفنى ، وهو يعنى أن الفنان يتحاشى أن يقع تحت التأثير المباشر المقصود لنموذج سابق وهو بسبيل انتاج عمل يسمى الى نفس النوع ، لكى يترك لخياله ولقدراته التشكيلية المجال رحباً والحرية موفورة . وهذا لايعنى عدم وجود قراءات على الاطلاق ، انما التحذير هنا من القراءات التى تأتى فى الفترة السابقة على الكتابة مباشرة ، أما القراءات فى غير هذا الوقت فهى كانت قائمة وفيرة ، ولكن صفتها كانت صفة مختلفة . فنرى نجيب محفوظ يضيف على القول بعد السطر السابق : " ولكن هذه القراءات كانت جزءاً من ثقافتى وإطلاعى " (ص ١٠١) . وقد سبق له ان أثبت نفس التقرير بعبارات قوية عندما اشار الى بعض الروائين الذين قرأ لهم : " اننى لم تأثر بكاتب واحد بل أسهم هؤلاء

جميعا في تكويني الادبي، وعندما كنت لم أكن أقع تحت تأثير أحدهم"، والعبارة الاخيرة هي التي تهمن في السياق الحالي، وهي تطلق حكما عاما على شتى حالات الانتاج الفنى عند نجيب محفوظ (ص ٧٩). بل انه يصيف ما هو أكثر: فهو لا يتحاشى وحسب أن يقع تحت تأثير أحد النماذج السابقة وهو سبيل الكتابة، بل انه يحاول كذلك ان يبعد عن ذهنه حاصل ثقافته المعرفية ايضا، حيث يضيف بعد سطور قليلة من النص السابق وفي نفس السياق: "عندما بدأت الكتابة كنت أطرح هذا كله، وأتبع مهحا واقعيا"، وذلك في مقابل التكنيكات الروائية الغربية المستخدمة في وقته في العرب (ص ٧٩).

وهناك من عمليات الاعداد ما يمكن تسميته بالتغلب على الصعاب الجوهرية. ويقدم نجيب محفوظ مثلا هاما على موقف العوائق هذا، والذي يعد طرفا سلبيا في اطار الاعداد لفعل الانتاج المباشر، ألا هو "صراعه مع اللغة" بحسب عبارته، بل يقول: "ان اكبر صراع في حياتي [كان] مع اللغة العربية" (ص ١٠٣). وقد ظهر هذا الصراع عند دخوله الى المرحلة الواقعية في تأليفه: "عندما جئت الى الادب الواقعي كان الامر صعبا: كان الاسلوب لا يمشى في يدي، لا يطاوعني. دخلت في صراع، سلا شعور، بيني وبين اللغة... كيف أذلل اللغة؟ كيف أطوعها؟ كيف يكون الحوار مقبولا مع انه فصيح؟". ويعيد صياغة "المشكلة" او العائق: "كيف تطور اللغة كي تصح فنية واقعية؟" (ص ١٠٣). وفي هذا الاطار يتتقد نجيب محفوظ أحد الباحثين الذين تعرضوا لدراسته لانه لم يرجع الى الظروف التي أنتج فيها انتاجه، ولو كان قد فعل "لعرف المتاعب التي واجهتني"، ويضيف: "انه لم يتكلم عنى في موقعي، لم يقل كيف وجدت الرواية، كيف تطورت بها، ولأى حد وصلت، لم يراع الظروف التي كانت محيطة بي في البداية" (ص ١٠٤).

من ظروف الانتاج البارزة عند نجيب محفوظ ظرف خارجي ولكنه مؤثر، ألا وهو حرصه على تنظيم ايقاع حياته اليومية حرصا شديدا. والواقع أن القارئ للنص الذي بين أيدينا يخرج بانطباع قوى مؤداه ان ابداع نجيب محفوظ هو نتيجة لقدرة عظيمة وجهد كبير وتنظيم حديدي، وتركيز قوى هو نتيجة لكل ماسبق. ويرجع نجيب محفوظ سمة التنظيم الى سببين "تكوينيين" اجتماعيا: فهو من ناحية اتجه الى تكريس حياته للادب في سن اعتبرها متأخرة نوعا ما (حوال الخامسة والعشرين)، وكان عليه أن يقوم بدراسة منظمة لميدانه المختار تكون شاملة محيطة متمعة، فلا بد من نظام وتنظيم، هذا من جهة، ومن جهة اخرى فإنه اصبح موظفا، وللموظفة حقوقها وأوقاتها: "كيف تشمل ثقافتى كل ما فاتني؟ الوقت محدود، عملت موظفا، وكان اسمي الكثير، لهذا بعد تخرجي والتحاقى بالوظيفة استمررت اعمل في البيت وكأني لا أزال طالبا" (ص ٧٥)، ويقول: "نعم انا منظم. والسبب في ذلك بسيط، اذ عشت عمري كموظف وأديب، ولو لم أكن موظفا لما كنت اتخذت النظام بعين الاعتبار، كنت فعلت ما أشاء وفي أى ساعة أشاء، لكنني في هذه الحالة... يبقى لي من اليوم ساعات معينة، فان لم أنظم هذا اليوم فسأفقد السيطرة عليه" (ص ٧-٨). يقول كاتب السيرة: "يمكنك ان تضبط

الساعة عند دخول نجيب محفوظ المقهى ٠٠٠ عرف عنه انضباطه الشديد، فكل شئ في حياته يتم بحسب زمني دقيق " (ص ٣٨)، وقارن ص ٣٤ حول وقته في الاسكندرية مع راحة الصيف)، وكأنه قد ركبت في جوفه "ساعة داخلية لا تخطئ التوقيت " (ص ٣٥) . ان هذا التنظيم الخارجى للوقت هو الظاهرة، ولكن المغزى، أو " الثمرة " كما نجد في اصطلاح بعض الاصوليين، فهو حرصه الشديد على استثمار وقته الى أعلى درجة، وهو ما يعبر عنه هو نفسه بقوله : " كنت حريصا الأبدد وقتي أبدا " (ص ١٥١)، وانظر ص ١٥٠)، وهو ما يعنى استغلال طاقته الى الحد الامثل . ولاشك أن مثل هذا التنظيم، بدافع تكريس الحياة للفن وحده ويهدف حماية الطاقة وحسن استخدامها، لأبد أن يؤدي الى خلل في جوانب أخرى من جوانب حياة الفنان، وأخصها حياته الاجتماعية . وهنا يعترف نجيب محفوظ : " أعترف أنني لم أكن موفقا في حياتي الاجتماعية " (ص ١٥١)، ولكنه مع ذلك وجد تفهما من أشقائه ومن زوجته على الأخص (ص ١٥١)، ويرد فيها تعبيرا " نظام عملي " و " نظام حياتي " . (حول تنظيم وقته الاسبوعي، راجع ص ٢٣، ٢٥، ٢٧، ١٥١، ووقته السنوي، ص ١٠٣، حيث أصبح لا يعمل الا من شهر اكتوبر الى ابريل، " بسبب مرض الحساسية الذى يصيب عيني "، ص ١٠٣ وراجع ص ٣٢ حول نظامه الصحى " الصارم " بعد اصابته بمرض السكر).

من نتائج ظرف التنظيم أن الفنان يصبح قادرا على التركيز الفعال، وهو ما يؤدي الى أن يجد نفسه داخل عالم خاص يوضع فوق عالم الحياة اليومية ويزدوج معه . وللتركز جانبان : ايجابي وسلبي . أما التركيز الايجابي فهو يكون بالالتفات الكلى الى العمل الفنى، ونجد تعبيرا عنه في قول كاتب السيرة عن نجيب محفوظ انه تتجسد فيه معان، منها " الاخلاص الصوفى للإبداع، الذى يعمل الى حد الفناء في الفن " (ص ٥)، وأنه ادرك " ان الادب مجاهدة، وأنه يقتضى الدأب الشديد والمثابرة " (ص ٧). أما الجانب السلبي من اتجاه التركيز، فهو متمثل في الاقتصاد في الجهد من ناحية، وفي إبعاد المشوشات من ناحية أخرى . أما عن الاقتصاد في الجهد، فانه يظهر لنا من خلال قلة تدخلاته، بل ندرتها، في المجالس التى يشارك فيها وواظب عليها لسنوات طويلة (" في مقهى " ريش " كان نجيب محفوظ يبدو مستمعا أكثر منه متكلما ٠٠٠ [كان] يستمع في معظم الوقت "، ص ٢٤، " بدأت علاقتى بتوفيق الحكيم من هنا [من مقهى في الاسكندرية خلال سنة ٤٨]، طبعاً هو حديثه ممنوع جدا، وكثيرا ما أكون مستمعا اليه "، ص ١٣١)، باستثناء جلسات الاصدقاء، " الذين أبقي معهم على سجييتى "، " اننى لأطبق التلكف، لأحتمله " (ص ٥٩)، والتلكف نوع من الاهتمام بغير المهم وفيه تبديد للطاقة . اما إبعاد المشوشات بقدر الامكان، فله مظاهر كثيرة في سيرة نجيب محفوظ، منها بعده عن الانتظام في العمل بالصحافة، إبان انتاجه المتواصل في المرحلة الواقعية التى تغطى عمر الأربعينات خاصة : " رفضت دائما ان أتفرغ للعمل في الصحافة خوفا من الضياع " (ص ١٤١)، كما أنه رفض كتابة قصتين في الشهر في " أخبار اليوم " عام ١٩٤٣، ورغم المكافئة المالية العالية، " لأنه كان سيعطى عن الرواية ٠٠٠ [ضحيت] بأى شئ يعطى عن

الادب ١٠٠٠ لم يكن هناك أى شيء يعطلنى عن الادب، عن الكتابة" (ص ١٣٧ ، ولاحظ تكرار التقرير مما يدل على أهمية خاصة للأمر). لقد كان حلم حياته أن يتفرغ للادب تماما (ص ٩٩، ١٣٦). وحينما رأى أن مناقشات مقهى "ريش" أخذت تتطرق الى موضوعات سياسية، وعندما رأى تدخل رجال الامن في ندوة مقهى الاوبرا، وضع حدا لهذه بعد تلك (ص ٢٤، ٣٠). وقد يكون في الامر شيء من الخوف، ولاينفى نجيب محفوظ عن نفسه شعوره بالخوف أحيانا من جراء نشر بعض قصصه التي قد تفسر تفسيراً معادياً لحكم حركة سنة ١٩٥٢ (ص ١١٧)، ولكننا نفسر هذا الموقف على انه رغبة في اتقاء المشوشات غير النافعة حرصاً على التركيز على ما هو أهم، وهو الانتاج الفني ذاته.

ومن الظروف السلبية التي تجب الإشارة إليها ما يمكن ان نسميه "هبوط منحنى الانتاج"، ونقصد المنحنى البياني الاحصائي، وهو في العادة يبدأ من نقطة الصفر ويرتفع الى درجة قصوى ثم يهبط من جديد ليعود الى درجه الصفر مرة أخرى، ويمكن تطبيق شكل المنحنى البياني على شتى ألوان النشاط الخاص والعام، وفي اطار وحدات زمنية مختلفة، قد تكون عدة ساعات او يوما او اسبوعا او سنة او عمرا كاملا. والذي يحدث في العادة في النشاط الانساني، أن المنحنى يتعرج صعودا وهبوطا عدة مرات قبل وصوله الى درجة الصفر النهائية. فمنحنى الجهد والتعب (وما هو جها لأمر واحد)، على سبيل المثال، يصعد في اليوم الواحد عدة مرات بدءا من الاستيقاظ حتى لحظة النوم في الليل، وهذه المرات تقابل في العادة تقسيم النهار والمساء الى فترات ثلاث تقطعها اوقات اعادة الطاقة عن طريق التغذية مرتين بعد منتصف النهار وفي بدء المساء، وعند نضوب الطاقة يظهر التعب، وقد يحتاج البعض للراحة بالنوم او بالاستلقاء او بالبعد عن العمل، تمهيدا لاستئنافه من جديد. ويمكن تطبيق نفس هذه الظاهرة على الانتاج الفني للفنان إما اسبوعيا أو شهريا أو سنويا او في فترات مكتملة من العمر او في خلال العمر بأكمله.

ونجد في كتاب "نجيب محفوظ يتذكر" شواهد على "هبوط المنحنى" هذا، وبأشكال مختلفة، منها ما هو مؤقت أو طويل الأمد، ومنها، في حالة الهبوط طويل الأمد، ما يعود الى أسباب داخلية أو الى أسباب خارجية. أما عن ظاهرة هبوط منحنى الإنتاج المؤقت، وهي ظاهرة من الطبيعي أن ترد مرارا في خلال نشاط الفنان، فان نجيب محفوظ يسميها تسمية جميلة تحت عنوان "جفاف النفس". فهو يخاطب جمال الغيطاني قائلا: «أحيانا يشكو الانسان [أى الفنان] بعض جفاف في النفس، تعرف هذه اللحظات التي تمر بالمؤلفين» (٥٦)، وهو تعبير يقابل هروب الالهام عند الشعراء، او تصلب اليد عند الفنان التشكيلي، أو الفراغ من الافكار عند العالم أو الفيلسوف. ولكن نجيب محفوظ كان يعرف العلاج: "عندما أمر في الجبالية تتثال على الخيالات" (نفس المرجع).

ولكن "هبوط المنحنى" طويل الأمد أهم وأهم، وقد يمتد لسنة أو لبضع سنين. ومنه ماحدث راجعا الى أسباب داخلية، او هكذا يبدو الأمر: «حدث أن توقفت مرتين في حياتي عن

الكتابة . المرة الاولى سنة ١٩٥٢ ، بعد الثلاثية كان لدى موضوعات لا ينقصها الا الكتابة ، وماتت الرغبة» (ص١٣٨) . ونعرف أنه انتهى من تحرير الثلاثية في ابريل ١٩٥٢ م . (ص٩٨) . وقد امتد هذا التوقف أربع أو خمس سنوات (ص١٣٨) ، لم يكتب فيها انتاجا أدبيا ، ولا حتى قصصا قصيرة . ولكنه تشاغل بالعمل كاتبا للسيناريو السينائي (ص١٣٥) ، ويقول «تشاغل» لأن العمل للسينما لم يكن مجرد عزاء ، بل كان تخفيفا عن بوع من لوم النفس ، فيبدو أن نجيب محفوظ كان عاضبا من نفسه . يقول : «لقد ظننت اننى انتهيت وقتئذ ، وخاصة أن لكل كاتب عمرا هنيا . كنت في أسوأ حالات عمري ، لدرجة اننى كنت انتهي الموت» (ص١٣٨) . وقد انشغل هو نفسه بمحاولة تقديم " تفسير " أو " سبب " (والكلمتان من عنده) ، وظهرت أمامه عدة فروض أو تفسيرات .

١- التفسير الاول سياسى ، ويبدو أنه أسرع بتقديمه لمن كان يسأله عن انتاجه الجديد فلا يجد منه شيئا : " كنت دائما أقول تفسيرا . . ان الثورة حققت الاهداف ، وأن المجتمع لم تعد فيه القضايا التى تستغرنى . كان سببا يبعد عنى الشبهات ، خاصة وان السؤال حول أسباب التوقف له جانب سياسي . بدلا لى أن اجابنى هذه سبب معقول . لكن هل هذا حقيقي؟ انه مجرد تفسير " .

٢- ولهذا فانه يعاود التساؤل ومحاولة التفسير : " ربما كانت الثلاثية هى السبب ، اذ يمكن القول اننى أشبعت من خلالها رؤيتى ، ولكننى لآستطيع الجزم بذلك " ، بدليل انه كانت لديه سبعة موضوعات جاهزة للكتابة ، ولكنه لم يكن قادرا على اخراجها للوجود . ومن الظاهر أن التفسير الاول تفسير مصطنع ، لأن التوقف جاء قبيل قيام حركة سنة ١٩٥٢ بشهرين ، فقام تزامن بالصدفة بين الامرين ، ثم قامت حملة هجوم منتظم عليه فى جريدة "الجمهورية" ، التى أنشأها مجلس قيادة الثورة (ص١٣٩) ، فربما اضطر لابرار هذا التفسير المؤيد فى ظاهره لحركة الضباط من أجل ابعاد الشبهات عنه . أما التفسير الثانى ، فيبدو أنه يمثل احساس نجيب بحدوث نفسه ، وهو تفسير يستخدم تعبير "الاشباع" ، وقريب منه اصطلاح "التشبع" ، كما فى الكيمياء ، وهو يشير الى ظاهرة حيوية بارزة فى شتى المجالات . ولكننا نستطيع تقديم تفسير ثالث ، يتوازى مع الثانى ولا يخالفه بل يكمله ، وهو القول بالاجتهاد ، فبعد جهود استمر سنين طويلة ، وعلى نحو سرى كما سنرى ، من أجل اخراج رواية ضخمة وزعها من بعد على ثلاثة أجزاء ، كان لابد من راحة طويلة . هكذا الانسان ، وهكذا الجسم ، وهكذا الذهن .

وقد يكون هبوط المنحنى راجعا الى أسباب خارجية عن الفنان ، ولهذا الحالة مثالان عند نجيب محفوظ ، وكلاهما يرتبط بأحداث وطنية جسيمة تعرضت فيها مصر مرة للهزيمة وللسقوط المنكر لقوتها العسكرية ومرة للانتصار العظيم ، عسكريا على الأقل : فقد توقف عن الكتابة بعد الخامس من يونيو ، سنة ١٩٦٧ م . ، ثم مرة أخرى بعد اكتوبر سنة ١٩٧٣ م . (وهكذا تكون حالات توقفه الطويل عن الانتاج ثلاثا ، وليس مرتين وحسب كما يقول السطر الاول من ص

١٣٨). وهو لا يحدد المدة التي توقف فيها بعد يونيو سنة ١٩٦٧، وإنما يعبر عنها وحسب بقوله: " رغبة وانفعال شديد، ولاموضوعات. لهذا كنت أبدأ من الصفر، ولا أدري كيف سأنتهي " (ص ١٣٨). ومن الواضح أنه يعارض بين هذا التوقف والتوقف الأول عام ١٩٥٢ بحسب وجود أحد حدى الموضوع والرغبة و غياب الآخر، ففي التوقف الأول كانت هناك موضوعات ولا رغبة، وفي الثاني هناك رغبة ولا موضوعات. أما التوقف الثالث، بعد أكتوبر سنة ١٩٧٣، فإنه يحدد أنه استمر "لمدة سنة، ولكنني استأنفت العمل ". ومن الواضح من هذين التوقيين أن ذهن نجيب محفوظ شديد الالتصاق بالأحوال العامة في مجتمعه، وهو ما يسمح لنا بالعودة مرة أخرى إلى تفسير التوقف الأول، ليس فقط بالتشجيع وبالاكتفاء، بل وكذلك ثالثاً بالاندحاش أمام التغير الكبير الذى أصبح يتعرض له المجتمع كله بعد يوليو سنة ١٩٥٢م.

ومن الواضح أن تجربة نجيب محفوظ مع نظام حركة يوليو سنة ١٩٥٢م. لم تكن وردية في سائر أوجهها. فقد مر علينا اشارته إلى هجوم جريدة "الجمهورية" عليه، وإلى تتبع رجال الأمن لندوتين كان يقيمهما، وإلى الخوف الذى كان يعتريه من جراء توهم ردود أفعال سلبية عند أصحاب السلطة على قصص له. ولكنه مع ذلك كان يتسلح "بالبراءة"، أى بالصدق، الصدق الوطنى والصدق الفنى معا، بالإضافة إلى المعنى الخرفى للبراءة، "بمعنى اننى لم اكن منضياً إلى جماعة سرية، أو متصلاً بسفارة ما...". يقول: " بعد ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ تناولت موضوعات حساسة جداً، مثل "ميرامار" أو "ثرثرة فوق النيل". . . لكن لاحظ أنى كنت أنقد الواقع نقد الممتنى إليه. أنا لم أرفض ثورة يوليو مطلقاً، ولم أكتب أى عمل ضدها... ربما كان هذا سبباً في عدم البطش بى"، ويعترف بأنه منح في عهد الثورة فرصاً كثيرة، منها الكتابة في "الاهرام" (ص ١٧٦). ولكنك تحس بنوع من الغصة في حلق نجيب محفوظ وهو يعلن ظرفاً ضرورياً جداً لانتاج الفنان الاديب، واداته الكلمة كما هو مفهوم، ألا وهو سيادة مناخ الحرية: " حرية الرأى شىء ضرورى جداً للاديب، وللاديب والمصديق والعدو، للعاقل والحكيم، ولا يخشى من هذه الحرية الا واحد فقط، هو غير الحكيم ". ويعبر عن نوع من الضيق الاصلى حين يقول: " أحيانا يجد الفنان صعوبة في التعبير عن نفسه، خاصة لموقف الدولة منه (يقصد على ما نظن إمكان بطشها به ان لم تعجبها مواقفه)، وهذا وضع عام في العالم العربى"، ويعلن: " أن صوت الاديب صوت كاشف عن الحقيقة " (ص ٩).

هذه هى بعض الظروف أو العوامل الخارجية والداخلية، التى أحاطت بعمليات الانتاج الفنى عند نجيب محفوظ، على ما تظهر في النص الذى بين أيدينا، وقد أشرنا في هذه الصفحات إلى عوامل: حالة الحب، التغذية المستمرة، الاعداد والتخطيط، حماية استقلال الوعى الفنى من تأثير ناذج سابقة، مجابهة الصعاب الجوهرية، تنظيم سير الحياة اليومية حرصاً على صالح الانتاج، الحرص على جو التركيز وأسبابه، ظاهرة هبوط منحنى الانتاج أحياناً، الاحداث الوطنية العامة وتأثيرها، مناخ الحرية كضرورة للانتاج الفنى.

ب- العملية الانتاجية

يجب أن نحدد في هذا المكان حدود وتداخلات المصطلحات التي نستخدمها في هذه الدراسة فيما يتصل بالمسألة موضع البحث الآن. فنقول " العملية الانتاجية " ، ونقول كذلك " العمليات " و " فعل الإبداع " وفعل الانتاج " ، كما نتحدث عن " العمل الفني " . أما أعم هذه التعبيرات فهو " فعل الإبداع " ، وأخص منه " فعل الانتاج " ، فالإبداع يشمل كل ما هو خلق من قبل الفنان ، ويشمل الانتاج المباشر للعمل الفني ، كما يشمل سائر العمليات المهنية له والمؤدية اليه بالضرورة . وفعل الانتاج هذا يشير الى سائر العمليات الانتاجية ، ومن النادر ان يضم عملية انتاجية واحدة ، بل من المستحيل ذلك واقعيًا ، لان الفعل الانساني عامة ، والفعل الفني نوع منه ، متعدد الجوانب بالضرورة ويتطلب امتدادا في الزمان ، وهو نوع من التعدد ، فلا نقول " العملية الانتاجية " على جهة المفرد ، بل نقصد بها النوع كله . أما تعبير " العمل الفني " ، فنقصد به الانتاج الفني بعد تشكله تماما وظهوره ظهورا موضوعيا مستقلا عن منتجته وبعد اكتمال سائر العمليات الانتاجية التي أدت اليه ، من تصور وتحديد واعداد وتخطيط وتنفيذ ومراجعة وانتهاء ، مع ملاحظة أن " العمليات الانتاجية " قد تطلق على الدقة على خطوات التنفيذ والمراجعة والانتهاء وحسب ، أما اذا أخذناها بمعنى أعم يشمل التصور والتحديد والاعداد والتخطيط ، فانها تتداخل بالضرورة مع " فعل الإبداع " بوجه عام . ولا يعجب أحد من هذا التداخل ومن الافتقار الى الاستقلال القاطع في امتدادات المعاني ، فهذا شأن كل ما هو حيوي ، والإبداع الفني هو من أجل مظاهر الحياة ، وهي يسهل التكون ، على مستوى الصنع الانساني بالطبع ، وهل من ينكر التداخل بين الإبداع والانتاج ؟

ونبدأ من استخدامات النص موضع الدراسة لكلمتي " الإبداع " و " الخلق " . لا يستخدم نجيب محفوظ نفسه كلمة " ابداع " إلا مرة واحدة ، في تعبير " عملية الإبداع الفني " (ص ١٤٨) ، ويستخدم الفعل " يبدع " مرة أخرى : " أعتقد ان الاديب يبدع افضل ماعنده وهو يجب " والمعنى المقصود في الموقعين هو الخلق الفني ، ولكنها يشتركان في الإيحاء بأن فعل الإبداع متعدد الجوانب يمتد على فترة من الزمن . أما عمر السيرة ، جمال الغيطاني ، فانه هو الذي يستخدم كلمة " ابداع " ثلاث مرات (ص ٥ ، ٦ ، ٨) ، وهي تستخدم هنا أيضا بمعنى انشاء الجديد الطريف بها يترجم بمحصول الانتاج ، بل وفعل الانتاج ذاته ، عن دائرة رتابة وتكرار و " عادية " الحياة اليومية ، ويشير قوله : " لكنه عندما يبدأ ابداعه ينطلق بلا تردد ، بلا خوف " (ص ٨) الى فعل الانتاج المتميز ، حين يجلس الكاتب الى مكتبه ممسكا بالقلم خاسطاً على الورق حروفا ترسم عوالم غير العالم الواقعي . ولكن نجيب محفوظ يستخدم كثيرا كلمة " الخلق " (ص ١٠١ ، ١٣٥ ، ١٤٠ ، ١٤٧) ، وربما كان ابتعاده عن استعمال كلمة " ابداع " توافعا منه ، لما في هذه الكلمة من شحنة قيمية واضحة ، بينما كلمة " خلق " ذات اطار اكثر حيادا نسبيا . والمعنى المشترك في هذه الاستخدامات الاربعة لكلمة " خلق " هو معنى انشاء شيء جديد من ذات الفنان يضيفه على موجودات العالم ولم يكن منها من قبل . وأحد هذه

الاستخدامات (ص ١٠١) يعارض مابين الخلق الفنى والاصل الواقعى، و يشير آخر (ص ١٤٠) الى مساواة مابين الخلق والانتاج الخيالى الخالص بغير استقاء من أصل فى الواقع، ويشير ثالث الى ظاهرة "الخلق الجماعى" فى فن السينما (ص ١٣٥)، وبيننا برى فى الاستخدام الاول (ص ١٠١) أن نجيب محفوظ يقصد "بالخلق" (الخلق مجل [التخصصيات] الى شيء آخر) الممارسة الفعلية لعملية الانتاج الفنى، فانه يستخدم الكلمة فى ص ١٤٧ للدلالة على نتيجة الانتاج والمحل الاول "التعبير عن تجربة حب... يساعد على خلق عمل جديد" (ويمكن أيضا للقارىء أن يرى امكانا للاشارة هنا الى عموعة العمليات، ولكن السياق يغلب الفهم الذى أشربا اليه).

اننا فى هذا القسم نتخيل الفنان وقد جلس الى مكتبه، وأخذ يكتب منتج نوعا من الكتابة التى تؤدى الى خلق حياة، من الدرجة الثانية، حياة خلاياها كلمات تثير تصورات وخيالات وانفعالات تكوّن عالما متسقاً، هو الذى نسميه الخلق الفنى الادبى، أو العمل الفنى، أو الادب اختصارا. وهدفنا هو أن نجتمع وأن نرتب مايقوله كتاب "نجيب محفوظ يتذكر" حول هذا الموضوع، مبتدئين من الحواشى حتى يصل الى قلب الامر.

ونبدأ من بعض التحديدات الزمنية وما يتصل بها. تتكرر الاشارة الى اتباع نجيب محفوظ نظاما «صارما» فى حياته عامة، وفى عمله بالتبعية (راجع خاصة ص ٧-٨)، ومن ذلك انه لا «يعمل» فى العام الا فى نصفه الممتد من اكتوبر الى ابريل، بسبب مرض الحساسية الذى يصيب عينيه، ويرجع ذلك الى منتصف الاربعينات على الاقل (ص ١٠٣)، ويفهم من السياق أنه يقصد بكلمة «أعمل» الكتابة، ويدخل فيها ما يتصل بالكتابة أثناء مرحلة الرصد والجمع والتخطيط أو اثناء مرحلة التحرير النهائي. وفى داخل هذه الأشهر الستة أو السبعة، وخارج يوم الخميس على الخصوص الذى كان يخصصه لزيارة والدته فى العباسية ابان حياتها (توفيت فى مطلع السبعينات، ص ٦، ٨) ولرؤية أصدقائه (ص ٢٣، ٢٥، ٢٧)، ويوم الجمعة، الذى كان يتصدر فى صباحه ندوة لعدة سنوات (١٩٤٣ - ١٩٦٢م) فى مقهى فى ميدان الاوبرا (ص ٢٩ - ٣٠) وفى مسائه فى مقهى «ريش» وغيره لبضع سنوات (ص ٢٤) (وبعد تقدم بنتيه فى السن خصص صباح الجمعة بأكمله للعائلة، ص ١٥١)، خارج هذين اليومين، فان نظام «العمل» عند نجيب محفوظ، ومنذ أول أيام الوظيفة، يتمثل فى التقرير التالى: «لقد عودت نفسي على ساعات معينة للكتابة. وفى البداية كانت روجي تستعجب أحيانا، وأحيانا لا. لكنني مع الزمن اعتدت ذلك. انني اكتب عادة عند الغروب، ولا أذكر أنني كتبت أكثر من ثلاث ساعات، وفى المتوسط لمدة ساعتين... وأسهر حتى الثانية عشرة ليلا، واكتفى بخمس ساعات نوم» (ص ٨). وقد مر بنا من قبل أنه كان يقرأ باعتياد لمدة ثلاث ساعات يوميا، على الأقل حتى عقد الخمسينات (ص ٨، ٩٥)، وأنه يقرأ بعد أن يكتب وليس العكس (ص ٩٥)، فتكون فترة الكتابة ما بين الخامسة مساء والثامنة على التقريب والقراءة فيما بعد ذلك.

ولا شك في احساس نجيب محفوظ الحاد بأهمية الوقت، وقد مرت بنا أمثلة تدل على ذلك. وما يتصل بأهمية العنصر الزمني في الانتاج الابداعي بشكل مباشر أمراً: الأول، ونشير اليه سريعاً لانه مر بنا ولكنه ذو أهمية كبرى تبرر اعادة الإشارة اليه، أنه يعي أنه لا شيء يصنع الا مع الزمن ولا شيء يصنع ضد الزمن أو على رغم منه، على ما يقول بعض الاوربيين في كلامهم المعتاد، ولذلك فإن انتاج الثلاثية تطلب منه سنوات عديدة، منها أربع لكتابة تفاصيل الشخصيات والاحداث، «أرشيف الثلاثية»، وللتخطيط للرواية كلها (ص ١٠٣)، وهو يعني على من أخرج عملاً موازياً «في ستة أشهر فقط» (ص ١٠١). ويتحدث محرر السيرة عن نفسه وعن نجيب محفوظ معاً حين يقول عن هذا الأخير: «تعلمت منه هذا التنظيم الحديدي للوقت. أدرك أن العمر ضيق، أن العمر قصير والعلم كثير، وما أريد اليوح به أدباً أكثر، وأن السنوات تمضي بسرعة، والأدب ليس نزوة، وأنه في حاجة الى جهد كبير هائل، الى المعاشاة العميقة لحياة الناس، الى التحصيل المستمر» (ص ٧). وهذا النص القوي يقابل ما يقال في اللاتينية *An Longa Vita Brevis*، وترجمته الحرفية: «الفن واسع، والعمر قصير»، ولكن المقصود «بالفن» هنا هو المعرفة والمقدرة المتخصصة معاً، والمعنى أجدر أن يدرك بقولنا: «بحار المعاني بغير حدود...»، والمعروف أن هذا التعبير اللاتيني هو نفسه ترجمة عن كلمة شهيرة لابرقراط الطبيب اليوناني المؤسس، وربما وجدنا ما هو أقدم منها بكثير عند حكماء المصريين القدماء، من أمثال يتاح حث، من الدولة القديمة، ولكن هذا حديث آخر. الامر الثاني يعبر عن ادراك مناسبة المثل القائل: «اضرب الحديد وهو ساخن»، ويطبقه نجيب محفوظ على المعاني في علاقتها بالزمن، أي من حيث نضوجها وما بعده، فيقول: «هنا أود أن أقول لك ملاحظة هامة: اذا كان عندك موضوع معين فلا تؤجله» (ص ١٠٥)، لان تأجيل التنفيذ يعني ضياع فرصة تحقق العمل بعد أن يكون قد اختتم أو نضجت فكرته وأصبح قابلاً للتعبين. وبالفعل فإن هناك وقتاً معيناً، لا يمكن اداء العمل أو انتاجه قبله (قارن ص ١٠١)، وهو ليس المعنى المقصود هنا، ولا يمكن انتاج العمل بعد قواته من جهة أخرى، وهو المعنى المقصود في كلام نجيب محفوظ، والواقع ان هذه القاعدة تسري على شتى جوانب النشاط البشري من الابداع الفني الى التصريح بالحلب الى اجراء العملية الجراحية الى اضافة الملح أو السكر في طبخ الطعام.

وما يتصل بعامل الزمن أيضاً تصريح لنجيب محفوظ سبق أن قابلناه: «هنا نقطة لا بد من توضيحها: وهي أنني لم أعتد قراءة اعمال معينة قبل ان اكتب احدى رواياتي» (ص ١٠١)، والمقصود بكلمة «قبل» هنا إنما هو ما يسبق عملية الكتابة، أي التحرير النهائي، مباشرة، لاننا رأينا أن نجيب محفوظ كان كثير القراءة بوجه عام، وكان يمدد لانتاجه بالاطلاع على أعلى النماذج في بعض الحالات المعينة، وإهمها بالطبع الثلاثية، وهي رواية اجيال، فقرأ أعمالاً يحدد منها ثلاثة بالاسم (ص ١٠١)، ولكن هذا في مرحلة الاعداد العام، أما حين يحدد أفكاره

وخطته هو وتصيح جاهزة للتشكيل فنيا، أو للصياغة على الورق على هيئة العمل الفني في مرحلة انتاجه الأخيرة، فهذا لا يقرأ نجيب محفوظ أعمالا معينة قبل مرحلة الكتابة الأخيرة هذه. والتبرير الذي نراه لهذا التحرز هو، كما أشرنا من قبل، أن الفنان يريد لانطلاقة الإبداعية أن تتحرر من كل تأثير خارجي مباشر حال حاضر في الوعي بشكل يكون ثقلا على حرية حركة الذهن. نعم، كل ما خبر وكل ما قرأ الفنان له نوع من الحضور، ولكنه خافت أو مستور أو منسي تماما، بينما القراءات التي تسبق مرحلة الكتابة الأخيرة تكون ذات حضور ذي ثقل، وتعوق حرية الذهن خيالا واختيارا وتابعا وأسلوبا. ولعلنا نضرب مثلا من ميدان قريب بعض الشيء: فينصح بعض الموجهين التربويين الطلاب، من شتى المستويات، الذين يكون عليهم اداء الامتحان في صبيحة اليوم، من الوقوع في خطأ المراجعة الثقيلة، بل المذاكرة أو الاستذكار، في الصباح الباكر، ويرون أن الأفضل أن تتم كل دراسة في اليوم السابق، ثم ينال الطالب نوما عميقا، ويذهب من فوره بعد الاستيقاظ لى امتحانه، غرض الفكر نشاطه وستأتي له سائر المعارف في سهولة ويسر، بل قد تأتي له أفكار طريقة لمعالجة المادة على نحو لا يكرر فيه أسلوب عرض المادة على الطريقة التي درسها بها في مراجعتها.

تأتي بعد اطار الاعتبارات الزمنية المحيطة مباشرة بفعل الكتابة الإبداعية، صفة أخرى تحيط بفعل الانتاج الإبداعي كله، وربما بالمعنى الدقيق لكلمة «إحاطة»، تلك هي صفة السرية. ان نجيب محفوظ لا يكفي بعدم اشراك احد في متابعة اعماله وهي بسبيل التنفيذ، ولا حتى زوجته، من بعد زواجه، ويرفض أن يدخل في طائفة «الكتاب [الذين] تعودوا اشراك الآخرين في عملية الإبداع الفني»، وإنما هو يذهب الى ابعد من هذا بكثير: «هناك كاتب يعتبر عمله سرا، حتى يرى النور، وأنا انتمي الى هذا النوع» (ص ١٤٨). وربما يظن قارئ النص ان سبب هذا هو التجربة المؤلمة التي مر بها نجيب محفوظ، وهو بسبيل تدبير انتاج رواية حول اجيال، وحديثه عن مشروعه ذاك، الذي سينتهي الى انتاج الثلاثية، الى بعض الزملاء، فيقول: «في هذه الفترة أخطأت خطأ كبيرا، لم أكرره فنيا بعد ابدا في حياتي: في هذه الفترة تحدثت كثيرا عن هذا النوع من الروايات، وأفضت في شرح أفكارى، ونييتي في كتابتها يوما ما. احد الأدباء الذين استمعوا لى ذهب وشرع في كتابة رواية من هذا النوع، اي رواية أجيال، وأصدرها بعد ستة أشهر. منذ هذه التجربة تعلمت ألا أحكي أي شيء، أي تفاصيل عن مشروعاتي» (ص ١٠٠ - ١٠١). نعم، لا شك أن هذه التجربة ستكون العامل الحاسم في هذا القرار، ولكننا نظن أنها ما فعلت الا تأكيد اتجاه أصلي عند نجيب محفوظ، الاتجاه لا يظهر بعض الشيء في اشارته الى توجهه الانطوائي وحسب، بل وكذلك، وعلى الأخص، في قوله عن نفسه منذ سن الخامسة والعشرين: «كنت أعتمد أن الأدب نشاط سري، نشاط أسلي نفسي به» (ص ٧٥)، وكل ما سبق ان قلناه عن استقلالية نجيب محفوظ يصب في ذات المصب. ويدو لنا، على كل حال، ان كل تدخل من خارج الفنان على النمو الطبيعي لتكوّن العمل الفني لا بد أن يكون بالضرورة تدخلا فاسدا مفسدا، ليس فقط لانه تدخل «براني» ممن لا يستطيع أن يحيط

احاطة الفنان بسائر جوانب مشروعه الفني وأهدافه ومغازيه ودوافعه وسواطئه، بل وكذلك لأن العمل الفني يكون له، منذ أن تظهر فكرته الأولى، نوع من البنية الداخلية المستقلة الفاعلة، كأنه البويضة المخصبة في رحم الأم، فيها ما فيها من الأم (مقابل الفنان في عملية الخلق الفني)، وفيها ما فيها من الأب (مقابل المؤثرات الخارجية)، ولكنها تكون كيانا جديدا فريدا يفرض نفسه على حامله، وينمو بفضلها وإن يكن مستقلا عنه بل برغمه، فيكون العمل الفني قائما على علاقة فريدة بين فكرته التكوينية النامية وبين الفنان الحامل لها والراعي لنموها، حتى نتجج كائنا مكتملا، أي أنها علاقة ثنائية وحسب، وكما نرى أن الجنين ينمو في بطن الأم وحسب، وليس للأب أو لأقرباء الأم أو لغيرهم دور في فعل الحمل هذا، فكذلك الحال مع العمل الفني الذي تكون علاقته مع الفنان وحده، مهما زعم آخرون من أن لهم يدا في تطويره (قارن النقاد مع الأطباء). فإذا كان الأمر كذلك، فمن الصحيح ألا جدوى للحديث مع الآخرين عن العمل الفني وهو بسبيل الانشاء، بل ولا قيمة فعلية لكلامهم، أيما من كانوا، عنه، وتصبح السرية هي الملمح الطبيعي للإنتاج الفني. ونرى أن نجيب محفوظ يقترب من هذا المعنى الذي حاولنا الذي تطويره في هذه السطور، حين يقول تبريرا للسرية ولعدم إشراك الآخرين: «أد أنه في رأيي لا يوجد اثنان يمكن أن يتفقا في الرأي حول عمل أدبي أو فني» (ص ١٤٨)، وهذه عبارة مهذبة من أديب حريص في كلامه ومتحفظ في العادة (راجع ص ٨)، وهي أنها تريد أن تقول أنه لا يوجد اثنان قادران على فهم واحد كامل لطبيعة العمل الفني وهو بسبيل التكون، تماما كما أنه لا يوجد من يحس، بالفعل وعلى التمام، إحاسيس الأم الحامل وهي تعاني ما تعاني، فرحاً ورجاء وعذابا وانهاكا، من جراء حملها. ثم لماذا نذهب بعيدا: هل هناك من يحس لك أوجاع معدتك؟ وكذا الحال مع الفنان: لا يوجد من يستطيع أن يتوحد معه تمام التوحد وهو بسبيل إنتاج عمله الفني.

وما دمنا بصدد هذا الإطار العضوي، فالتنا نشير إلى أن نجيب محفوظ يستخدم تشبيها حيويا قويا وهو بصدد الحديث عن موضوع يدخل في إطار المسائل التي نحن بصدددها، والتي تدور سائرهما حول «العملية الإبداعية» المباشرة. يقول: «بالنسبة للاديب، فإن الحكاية تشبه الغريزة الجنسية، مادامت فيها حيوية تحتاج إلى الخروج، هذا هو الأساس، إذا ذهبت هذه القدرة انتهى الأمر» (ص ١١٠). وكان بصدد التمييز بين الفيلسوف والمفكر من جانب والاديب من جانب آخر، فبرى أنه يمكن لصاحب الافكار أن «يقول كل ما عنده»، وذلك في كتاب أو كتابين، «وقد ينتهي الأمر» عند ذلك، بينما الاديب، ولا شك أن هذا ينطبق على الفنان عامة، يكون في وضع مختلف: فالمسألة عنده ليست أن يقول فكرتين ثم يمضي لحال سبيله، وليست أنه قادر على التحكم فيما يقول أو لا يقول، فإذا جدت أمور، أو «موضوعات»، أخرج بشأنها أعمالا فنية، كما هو الحال مع الفيلسوف أو المفكر كلما جد جديد في عالم الفكر أو الانسان، كلا، الاديب عند نجيب محفوظ إما أنه قادر على الإنتاج أو غير قادر، «حتى ولو كانت الدنيا كلها مواضيع» (ص ١١٠)، كما يقول هو بلغة أقرب إلى الدارجة، أي إما أنه يتمتع

بالحيوية أو لا يتمتع . بعبارة أخرى : ان الفنان لا يستطيع التحكم في قدرته على الانتاج ، فهي اما موجودة أو غير موجودة ، ونستطيع أن نضيف : واما مستثارة أو غير مستثارة . ويوضح هذا الموقف ما يقوله نجيب محفوظ في نفس الاطار حول شخصيات الاعمال الروائية : « لكل كاتب نوعية من الشخصيات يفضل التعامل معها . لكن المسألة لا تحمي » بتخطيط ، الموضوع يجيب [بأن] صاحبه معه . أحيانا الواحد يكون قد عرف شخصيات وينساها ، ثم تغلفي [في الاصل : يطغى] فجأة في فترة معينة » (ص ١١٠) . ان هذا النص يرفض القصدية والارادية والعقلانية في تفسير اختيار الشخصيات ، ويميل الى تأكيد دور اللاشعور ، ويتجه على الاخص الى جعل الفنان في موقف «القابل» لما يفرضه عليه منطق التكوين الداخلي للعمل الفني («الموضوع يجيب صاحبه معه» ، أي يحضره ويأتي به ، بل ويفرضه في النهاية) . وهكذا ، فان نجيب محفوظ لا يرى ان الاديب قادر على «التحكم» في قدرته الانتاجية ، وهو شأن الفيلسوف والمفكر فيما يرى ، بل الحال أنه اما ان هذه القدرة موجودة أو غير موجودة ، فاعلة عاملة او ليست كذلك ، وهو شأن القدرة الجنسية ، مهما كانت المثيرات الخارجية . ونلاحظ ان كلمة «تخطيط» في هذا النص تعني الارادة والتحكم القصدى العقلاني ، وهو ما يقلل نجيب محفوظ من تأثيره ، بل ينفيه ، ويعلي من شأن المنطق الباطني لبنية العمل الفني ، حتى وهو بسبيل التكون .

لا زلنا حتى الآن نحوم حول فعل الكتابة ، ونقترب منه بعض الشيء ، وسنصل اليه بعد تحقق شرط ضروري : ألا وهو أن يملك الفنان زمام موضوعه في نهاية مرحلة الرصد والجمع والتخطيط التفصيلي للعمل ، وهي التالية هي نفسها على فترة يتم فيها تكون فكرة الموضوع والتأمل عليها والتدبر في جوانبها . يقول نجيب محفوظ : « في لحظة معينة شعرت انني وصلت الى نقطة معينة امتلكت فيها زمام الموضوع » (ص ١٠١) . انه يتحدث هنا عن مشروع الثلاثية ، الذي جاءته فكرته على دفعات عبر قراءات متعددة (ص ١٠٠ - ١٠١) ، حتى وصل الى تلك «اللحظة المعينة» التي أحس فيها أنه امتلك زمام الموضوع . وعلى الرغم من أن السياق يدل على أن المقصود هو امتلاك زمام فكرة المشروع ، وهو مرحلة ابتدائية سابقة على الرصد والتجميع والترتيب والتخطيط ، وهي مرحلة الاعداد التفصيلي بوجه عام ، وتتوجها أخيرا مرحلة التنفيذ الفعلي بالكتابة الابداعية ، على الرغم من كل ذلك ، الا ان عبارة نجيب محفوظ تلك تصدق أيضا على اللحظة السابقة مباشرة على التنفيذ الفعلي وانتاج العمل الفني بعد الاعداد وبعد التدبر ، ليس فقط في مجال الانتاج الفني بل وكذلك في شتى ميادين الابداع الاخرى بها في ذلك كتابة الابحاث العلمية عالية المستوى على سبيل المثال ، أو الانجازات الرياضية عند السباح أو أمثاله .

ونصل الآن الى قلب الامر ، الى فعل الكتابة الانتاجي (نضيف هذه الصفة الاخيرة زيادة في الايضاح ، لان الفنان يستخدم الكتابة من غير شك في مرحلتي التدبر والاعداد ، ولكننا نقصد «بالكتابة» اطلاقا الانتاج الانداعي) . ونشير على الفور الى أن فعل الابداع التنفيذي هذا

يمتد في العادة امتدادا زمنيا ذا بال ، فقد يدوم أياما وقد يمتد الى سنين طويلة ، والمهم هو المحافظة على واحدة النغم أو على الامساك بالحبل المتين ، وسنرى ما يقوله نجيب محفوظ حول هذا بعد قليل . أما عن الامتداد الزمني لبعض أعماله ، فإنه يشير الى الثلاثية : « كانت الثلاثية شاغلي طوال السنوات التي عملت خلالها علي إنجازها » (ص ١٠٥) ، و « الانجاز » هنا هو المقابل لفعل الابداع التنفيذي أو لعملية الانتاج التي نحن بسيرها ، بينما يقبول عن « الحرافيش » : « فكرت فيها حوالي سنة ، واستغرقت كتابتها سنة أخرى » (نفس المرجع) . في خلال هذا الامتداد الزمني ، طال أو قصر ، ينبغي على الفنان أن يكون دائم الاتصال مع موضوعه ، حتى يستطيع أن يعود كل يوم ساعتين أو ثلاثا ، وهكذا على امتداد ستة أشهر أو سبعة ، كما رأينا . لذلك ، فإننا نعود ونلاحظ كلمة « شاغلي » في النص السابق الذي أثبتناه للتو ، كما نجد نجيب محفوظ يشير الى هذا الامر صراحة وتفصيلا ، ويمتد بالانشغال بالموضوع ، بابقائه حيا في الذهن مع دوام التفكير عليه ، الى ما بعد شهور الانتاج السنوي ، حيث يقول : « كانت شخصيات الثلاثية لا ترح فكري اطلاقا ، ومن هنا حافظت على وحدة الاتجاه في الرواية ، حتى فترة الاجازة ، أو في فترات الانقطاع بسبب شغلي في وزارة الاوقاف ، حتى في السينما ، كنت أعيش الشخصيات والاحداث » (ص ١٠٥) .

وقد رأينا حرصه على أن يبعد عن ذهنه كل تأثير خارجي من نماذج أخرى وهو في مرحلة الكتابة الانتاجية (ص ٧٩ ، ١٠١) ، بل إن فعل الكتابة الابداعية يجعله يصير شخصا آخر غير نجيب محفوظ عضو المجتمع العادي ، فهو يدير ظهره للعالم ويدخل في عالمه هو ، ولا يعود يعابأ بشيء ، الا بالحقيقة الداخلية للعمل الفني الذي هو بسيل اخراجه . يقول مخاطبا محرر السيرة : « الحقيقة أنت قلت كلمة صادقة جدا منذ اسبوعين : قلت إن نجيب محفوظ عندما يكتب لا يعابأ بشيء ، وينسى كل شيء » (ص ١١٧) ، وكان جمال الغيطاني قد قال في المقدمة : « عندما يكتب نجيب محفوظ يدير ظهره للعالم ، لا يعابأ بشيء ، ربما يبدو في حياته الخاصة واليومية عافظا ، متزنا ، لكنه عندما يبدأ ابداعه ، يتطلق بلا تردد ، بلا خوف ، بلا أدنى هاجس أو حذر » (ص ٨) . وعلى الرغم من أن سياق النصين يشير الى العلاقة مع السلطة السياسية في مصر في الستينات ، الا أن الامر ينطبق على كل عملية ابداعية (ونلاحظ أن « ابداعه » في النص الثاني تتحول تواضعا الى « عندما يكتب » في النص الاول) ، فهي انتقال من العالم المشترك الى عالم مخصوص له قوانينه وقيمه وله منطقته وله حقيقته .

ولم نر نجيب محفوظ يتحدث في الكتاب الذي بين أيدينا عن دور الخيال في العملية الابداعية التنفيذية ، بل ربما لا تستخدم كلمة « خيال » في كل النص الا مرتين وحسب فيما نظن (« كان خيالي يصبح نشيطا جدا أثناء تدخين الشيعة » ، ص ١٢٧ و « الحرافيش ... كانت دقيقة خيال » ، ص ١٠٥) . وفي المقابل فإنه يكثر من استخدام اصطلاح « الخلق » كما مر بنا ، وربما يظهر أن هذا « الخلق » يساوي الخيال في قوله : « معظم [حكايات حارتنا] خلق بحت » (ص ١٤٠) ، ولكنه الخيال الذي هو نتيجة التخيل ، وليس التخيل من هو حيث عملية

إبداعية مخصصة . وبالطبع فليس معنى عدم تعرضه لهذا الامر إهماله أو عدم اهتمامه به ، وإنما لم تأت مناسبة في خلال الحوار مع محرر السيرة تتيح له التحدث عن دور التخيل في انتاجه على نحو مباشر . ومع ذلك ، فربما تحدث عنه على نحو غير مباشر حين لمس الصلة ما بين معالم العمل الفني ذاته والأصول الواقعية التي قد تكون وراء تلك المعالم ، والمعنى الاساسي الذي يبرزه نجيب محفوظ يقوم في أمرين : الاول أنه يتحدث دائما «تحول» وإعادة صياغة للأصول الواقعية ، وذلك بفضل تدخل الخيال أو «الحلق» ، والثاني أن الاصل الواقعي بذاته ، أو «الحقيقة» ، فقير جدا وقد لا يحتوي على شيء ذي قيمة فنية .

أما الامر الاول فتعتبر عنه عدة نصوص تتحدث عن بعض الاعمال المعينة . عن الثلاثية يقول : «ان تسعين في المائة من شخصيات الثلاثية لها أصول واقعية . . . بالطبع الشخصية الواقعية تنسى ، لان الخلق يحيلها الى شيء آخر . الاصل في الواقع ينسى ، ولا يعرف تاريخيا الا طبقا لتسجيلك أنت . الاصل لا يهم» (ص ١٠١) . وهذا النص ذو أهمية كبيرة ، ويصلح أن يكون تقريرا عاما للامر الذي نحن بصدد ، فالنص يحيل العناصر المأخوذة من مصادر شتى الى تكوينات جديدة تماما وفريدة . فليس «السيد أحمد عبد الجواد» في الثلاثية هو ذلك الرجل الشامي مهيب الطلعة (ص ٥٠) ، ولا بطل «الكرنك» هو حزة البسيوني (ص ٢٥) ، ولا موظف الجامعة هو أحمد عاكف (ص ١٠١ - ١٠٢) ، ولا بطل «السراب» هو حسين بدر الدين (ص ١٠٢) ، الى غير ذلك . وعن «اللص والكلاب» يقول : «قرأت حادثة محمود أمين سليمان في الصحف . من هنا ولدت «اللص والكلاب» . . . طبعا بعد أن كتبت عنه ، لم أكتب قصة محمود أمين سليمان ، أصبح الموجود هو سعيد مهران» (ص ١٠٨) ، ويتجه الى أن يقول شيئا قريبا من هذا بشأن «حكايات حارتنا» (ص ١٤٠) .

أما الامر الثاني (فقير الاصل الواقعي) ، فلدينا بشأنه هو الآخر نص قوي هام ، حين يتحدث عن «المرايا» فيقول : «[المرايا] بدأتها عدة بدايات . خطر لي أن أكتب عن الناس الذين مروا بحياتي ولم يلحوا علي فنيا ، ثم جاءت فكرة أخرى ، أن أكتب عن الناس الذين عرفتهم بشكل واقعي . كلا المشروعين لم يتبا . اذا التزمت بالحقيقة وجدت أن المحصول محدود جدا . تحولت في الكتابة الى رواية ، مع أنني بدأتها بنية الكتابة عن أشخاص محددين بشكل واقعي . أحيانا يحيل اليك أنك تعرف كل شيء عن شخص معين ، واذا قررت الكتابة عنه تجد أنك لا تعرف عنه شيئا . لكن عندما يتعلق الامر بالخلق توجد شخصيات مختلفة وجديدة» (ص ١٤٠) . وينبغي ان ننتبه في هذا النص الى عبارة «تحولت في الكتابة الى رواية» ، وهي تشير الى استقلالية العملية الانتاجية وللى ديناميكيتها الذاتية ، والتي تعتمد هي ذاتها ، في رأينا ، على ان كل عمل فني ، حتى منذ لحظة فكرته الاولى ، يكون حاصلًا على بنية خاصة مستقلة قابلة للتطور والنمو في الاتجاه الخاص لها والمناسب لها وحده ، وهي تفرض نفسها على الفنان وليس العكس . ونرى تعبير «الحلق» في السطر الاخير مشيرًا على السواء الى الابداع وللى دور الخيال الفني في الابداع ، فيمكنك ان تعيد قرلة ذلك السطر واضعًا مرة كلمة «الابداع» واخرى كلمة

«الخيال الفني» ومستجد ان العبارة مستقيمة وتؤدي الى ذات المفهوم في المرات الثلاث .
واذا كننا الخيـال ، أو «الخلق» ، يؤدي الى ابتداء شخصيات وأحداث لأصل لها في الواقع ، ولـي تحوير كل ما هو ذي أصل واقعي تحويرا يجعل من المخلوقات الفنية كيانات بغير صلة حقيقية بأصولها المزعومة ، فان عملية الانتاج تقوم بوظيفة مكملـة لوظيفة الخيال ، ألا وهي وظيفة الانتقاء من «مخزون التجارب» (ص ١١٠) ، ولكن المستقي يعود ليخضع بدوره لعمل «الخلق الفني» عليه (راجع ص ١٠٨-١٠٩ ، ١١٠ ، ١٤٠) .

ويشير نجيب محفوظ الى أنه لا يستطيع أن يفسر الاختيارات الفنية التي يقوم بها ، أو فلنقل : التي يقوم بها الفنان فيه ، في أثناء العملية الإبداعية . يتحدث عن التفاصيل التي تراكمت في فترة اعداد الثلاثية ، وعن موقفه بازائها ، أو عن كيف تشكلت في أثناء مرحلة الكتابة الانتاجية : «كيف كان يمكن أن أصب هذه التفاصيل في عمل واحد ؟ الحقيقة من الصعب أن أقول لماذا خرجت بهذا الشكل ولم تصدر بشكل آخر . كان من الممكن أن تخرج في النهاية بأشكال عديدة . كيف تكونت [أي هذه التفاصيل ، وعـل الشكل الذي خرجت به] في خلاياخي بهذه الطريقة بالذات ؟ فهذا مالا أستطيع أن أجـد له تفسيراً واضحاً» (ص ١٠٥) .
واذا كان هذا تقريراً عاماً للامر ، فان نجيب محفوظ يذكر حالة تطبيقه له ، هي علة اختياره للمظاهرة التي يموت فيها «فهمي عبد الجواد» في الثلاثية : «المظاهرة التي مات فيها فهمي عبد الجواد في الثلاثية مظاهرة حقيقية من الناحية التاريخية . . . لا أدري لماذا اخترت هذه المظاهرة بالذات ليموت فيها فهمي ، هذه ناحية لا أستطيع تفسيرها» (ص ١١٥) . (عن فكرة «السر» ، راجع أيضاً ص ١٤٣ : «الغريب انك تجد أحياناً وجها ما ينجـل اليك أنك على موعد معه . لماذا هذا الوجه بالذات ؟ لا أدري . . هذا شيء غامض لا تفسير له عندي») .

واذا كان تعبير «فعل الإبداع» ينطبق في المحل الأول ، في ذهن القارئ العادي ، على ما يكتب لأول مرة ، إلا أن الواقع أن فعل الإبداع ذاك ، كما أكدنا على ذلك مراراً ، ذو امتدادات متعددة ، من قبله ومن بعده . ومن ذلك أن فعل المراجعة يعد من غير شك جزءاً من فعل الإبداع العام ، وإن كان يختلف عن فعل الانتاج الإبداعي المباشر من حيث التلقائية والانطلاق والشمول ، ففعل المراجعة إبداع من درجة ثانية ، لأن فيه تصنعاً وتدقيقاً في جزئيات وتعملاً وتوقفاً ، وكثير ممن باشروا عملية الإبداع ، في أي من ميادينها ، فنا كان أم غير فن ، يكادون يكرهون عملية المراجعة هذه ، أو لا يقبلون عليها على الأقل بطيب خاطر . ويميز نجيب محفوظ ، عن حق ، بين نوعين من المراجعة . تلك التي تأتي بعد اكتمال العمل تماماً ، وهذه ستعود اليها في قسم تال من هذه الدراسة ، وتلك التي تتم في أثناء القيام بالعمل ، وبعد فترات الانقطاع على اختلافتها : فهناك فترة انقطاع لمدة ساعات ، أو لمدة يوم أو أيام ، وأخرى قد تمتد شهوراً كما هو الحال في الفترة الواقعة بين ابريل وكتوبر في حالة نجيب محفوظ ، وهذه المراجعة الأخيرة هي التي نتحدث عنها الآن . يقول : «عندما كنت أستأنف الكتابة بعد انقطاع ، لم أكن أعيد قراءة ما سبق أن كتبت» (ص ١٠٥) ، وربما كان السبب هو أنه كان دائم الانشغال

بالعمل الذي يكون بين يديه ، حتى في فترات الانقطاع الطويل ، وهو ما يسميه «بمعاشية الشخصيات والأحداث» ، فلا تبرح فكره «اطلاقا» ، وهو ما يكفل له المحافظة على «وحدة الاتجاه في الرواية» (ص ١٠٥) ، أو ربما يكون السبب حرصه على الانطلاق من ذات الدفعة الفنية الأصلية التي وجهت أجراء العمل المنتهية بالفعل .

ما أحوال الفنان في مرحلة الانتاج الإبداعي ، وما الجو العام الذي يحيط به حينها ؟ هناك العديد من التفاصيل الطريفة ذات المغزى التي تتناثر في «نجيب محفوظ يتذكر» والمتصلة بهذا الأمر ، ونحاول ترتيبها على النحو الذي يلي .

لعل أول هذه الأحوال اتحاد الفنان مع عمله اتحادا وثيقا ، سواء أخذت كلمة «عمله» بمعنى مجموع العمليات التنفيذية ، أو بمعنى «العمل الفني» ذي الكيان المستقل حتى وهو في مرحلة التشكيل فضلا عن مرحلة الاكتمال . ونرى علامات على هذا التوحد فيما يقوله نجيب محفوظ عن ثلاثيته ، التي هي «أكبر وأعز عمل» (ص ٩٨) ، حين يعلن مثلا عن «حبه للثلاثية وحينه إليها» (ص ١٠٦) ، ويعبر عن الازمة الضخمة التي مر بها حين بدا انه لن يستطيع نشرها : «مرت بأيام يأس» (ص ٩٨) ، «أذكر الفترة التي تلت رفض السحار لنشرها بأسي . كانت صدمة فظيعة ، بل إهانة» (ص ٩٩) . وإذا كان الفنان يتحدث مثل هذا الحديث عن عمله بعد اكتماله ، فإن توحيده معه في أثناء تنفيذه لن يقل في الدرجة ، بل يزيد ، وقد مر بنا بالفعل قوله : «كانت شخصيات الثلاثية لا تبرح فكري اطلاقا . . .» (ص ١٠٥) . ان الفنان وهو يتججد في العمل الفني قطعة من نفسه ، ومن هنا فإن الاخلاص للعمل الفني هو صورة «للاخلاص للذات» . وهذا التعبير الأخير يستخدمه نجيب محفوظ نصا (ص ١٠٩) ، ويعبر عن مضمونه في نفس السياق بقوله : «المهم أن تبحث عن النغمة التي اكتب بها من داخل ذاتي اكبر» ، تلك «النغمة التي تستخرجها من أعماقك» (ص ١٠٩) . ونستطيع ان نأخذ هذه التقريرات على أنها تعبير عن الاتجاه العام الواجب توافره لدى الفنان دوما ، وأنها تنطبق على شتى مراحل الإبداع الفني ، وخاصة مرحلة التنفيذ الأخيرة . ولا شك ان الغوص إلى الأعماق يتطلب نوعا من «المجاهدة» (قارن ص ٧) ، وهو هو نفسه «الفناء في الفن» (ص ٥) .

وقد يحدث ، في أثناء فترة الكتابة الإبداعية ، كما في فترة الأعداد ، «بعض جفاف» في النفس» (ص ٥٦) ، وتفسره عندنا يعود في المحل الأول إلى التعب الدوري الذي يتطلب راحة ثم عودة إلى العمل أو إلى نفاذ الشحنة الفنية أو هبوط مستواها ، فتحتاج إلى إعادة الشحن والتغذية ، ويشير نجيب محفوظ ، بطريق غير مباشر ، إلى علاج لحالة «الجفاف» هذه ، يتمثل في شيئين : ترده ، حتى مرحلة معينة من عمره ، على حى الجمالية وتدخين النرجيلة : «عندما أمر في الجمالية تتألم على الحيات . أغلب رواياتي كانت تدور في عقلي كخواطر حية أثناء جلوسى في هذه المنطقة ، أثناء تدخين النرجيلة» (ص ٥٦) ، «كان جلوسى بمقهى الفيشاوى يوحى لى بالتفكير ، كل نفس شيشة كان يطلع بمنظر . كان خيالى يصبح نشيطا جدا أثناء

تدخين الشيعة» (ص ١٢٧). ويقول عن فترة عمله بقبة الغورى ، وهى تدخل فى سنوات عمله على الثلاثية : « كنت أتردد بانتظام على مقهى الفيشاوى فى النهار ، حيث المقهى العريق شبه خال . أدخن النرجيلة ، أفكر وأتأمل ، كنت أمشى فى القنطرة أيضا » (ص ٥٧). (لاحظ حب نجيب محفوظ للتزهة منفردا ، فمذ صباه فى العباسية كان يخرج إلى «حدود الصحراء» إلى منطقة عيون الماء . . هناك كنت أجد نفسي وحيدا . . . كان خلاه لانهائيا» (ص ٥٧- ٥٨) ، ويجب ربط هذا إلى حبه للمشى الطويل ، ولا نفلن أن اختياره للذهاب إلى عمله مشيا من مسكنه الثالث بمنطقة المعجزة ، على الضفة الغربية للنيل ، إلى مقر الوظيفة فى وسط القاهرة ، وهى مسافة طويلة جدا تستغرق عدة كيلومترات ، لا نفلن أن هذا الاختيار بدافع الرياضة وحسب ، بل لعله يدخل فى إطار تنشيط الخيال الفنى « والتأمل والتفكير » ، أعدادا جلسة الكتابة المسائية . حول حبه للمشى ، راجع ص ٦ ، ٣٢ ، ٣٨ ، ٥٤).

ولا يستخدم نجيب محفوظ اصطلاح «الهام» كثيرا ، بل لا ترد الكلمة فى النص الذى بين أيدينا كله الا مرة واحدة ، ففي شباب الفنان تكون «الهامات سريعة» (ص ١١) ، والواضح أن الإشارة هنا إلى مضمون الهام ، وليس إلى الهام كمصدر ، ويمجد السياق مكان هذه الهامات بأنه «الوجدان» ، ولا يعود نجيب محفوظ إلى استخدام هذا المصطلح هو الآخر مرة أخرى . ومع ذلك فإن مفهوم «الهام» له مكانه فى تصورات نجيب محفوظ عن عملية الإبداع الفنى ، ولكنه ليس ذلك الهام السحري ، الذى نجده عند بعض التصورات (قارن الحديث عن «خلايا غنى» ، ص ١٠٥) ، بل هو مصدر الأفكار والصور الذى يمكن الإشارة إليه باليد أحيانا ، وإن احتفظت حالة الهام بقدر من الغموض والسرية ، وهو فى رأينا من سمات العمليات الحيوية عموما . ويستخدم نجيب محفوظ فى هذا الاطار كلمات «يلهم» و «يوحى» و «يشع» ، وغيرها ، وأحيانا ما يقصد حالة الهام بدون استخدام أي اصطلاح خاص ، وهو الحال فى قوله : « كتبت الكثير من أعمالى تحت تأثير حالة حب ، ليس من الضرورى وأنا أعيش التجربة ، لكن بعد مرورها . وأعتقد أن الأدب يدع أفضل ما عنده وهو يحب . . . إن التعبير عن تجربة حب بعد الانتهاء منها . . . يساعد على خلق عمل جديد » (ص ١٤٧) (حول تجربة قد تشابه تجربة حب نجيب محفوظ الأولى ، راجع نص «صفاء الكاتب» من «المرايا» ، ص ١٤٤ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، من حيث عمله كمصدر للهام العام) . ومن مصادر الهام الأخرى ، غير الحب ، بيئة الطفولة الأولى (بما تحمله بالطبع من إرجاعات زمنية) ، وهى قد تكون الريف عند بعض الأدباء ، « الذى هو حجر الزاوية فى أعمالهم ومنبع أعمالهم » ، وهى حى الجبالية فى حالة نجيب محفوظ . يقول عن المكان المهم : « يتجلى لي أنه لا بد من الارتباط بمكان معين ، أو شيء معين ، يكون نقطة انطلاق للمشاعر والاحاسيس » ، ونلاحظ أنه بدأ من المكان ثم عمم : « أو شيء معين » ، ويصل بالتعميم إلى قمته : « نعم لابد للاديب من شيء ما ، يشع ويلهم » (ص ٥٦ ، لكل ما سبق ، ولاحظ أن نقطة الانطلاق» و «منبع اعمالهم» ، تشير إلى مصادر الهام ، ولاحظ ديمومة مصدر الهام فى

استخدام كلمة « يشع » ، وقارن وصف تأثير حب « صفاء الكاتب » بأنه فجر في القلب « حياة ما زالت تنبض بين الحين والحين بذكراها » ، (ص ١٤٧) . أخيراً فان مصادر الالهام تتعدد ، ولا تنتهى (راجع مثلاً وصف محرر السيرة لهيبة نجيب محفوظ وهو يرى ويفحص حمزة السيونى ، في لحظة ميلاد فكرة « الكرنك » ، ص ٢٥ ، وانظر ص ١٢٧) . ومع ذلك ، فيمكن ان نميز بين مصادر كبرى وأخرى صغيرة ، دائمة وعمامة وأخرى عابرة ومخصوصة ، الى غير ذلك .

ونتحدث أخيراً عن حالين عامين من أحوال الفنان وهو بسبيل الانتاج الابداعى . الحال الاول هو حال التفريغ الكامل (أو شبه الكامل ، والمهم هو توجه الذهن) ، والاهتمام بعدم تبديد الوقت ، وقد سبق أن أشرنا الى هذا وذلك (راجع ص ٩٩ ، ١٣٤ - ١٣٥ ، ١٣٧ ، ١٥١) . الحال الثانى هو القدرة الكبيرة على العمل الفنى لمدة ساعات طويلة ، ومعظم ايام الاسبوع ، وبانتظام ، وخلال شهور طويلة ، وقد مر بنا الحديث عن ذلك . ونلاحظ أن القدرة على العمل الشاق ، وعلى تحمله بتعبير أدق ، سمة مشتركة عند كبار الفنانين في ثقافات وأعصر مختلفة ، وحتى أعمار ممتدة (في ذهننا على الاخص نهاج جوتة الالماني وفينكتور هوجو الفرنسى ويكباسو الاسبانى ، في الحضارة الغربية) ، وكأن من شروط الفنان المبرز ان يكون ذا بنية جسمانية مخصوصة مزودة بطاقة كبرى وقدرة متميزة على بذل الجهد . لذلك فاننا نرى أن في بعض التفاصيل التى يحويها كتاب « نجيب محفوظ يتذكر » صلة بمسألة الطاقة هذه ، رغم انها تسرد وكان الغرض منها هو استيفاء السات او الاثيان بالطريف . من ذلك الإشارة الى قدرة نجيب محفوظ الهائلة على « التنكيث » ، وللى دخوله في مباريات « القوافى » المعروفة في بعض المجالس العامة في المقاهى وغيرها في مصر ، وهى ذات صبغة فاحشة أحياناً وعد وانية كثيراً . ينقل كاتب السيرة عن أحد اصدقاء نجيب محفوظ القدامى قوله : « كان هناك أولاد نكتة محترفون يتصاحبون بالنكتة الجنسية السافرة ، ويأويل من يستلمون قافيته . فكان نجيب محفوظ يتصدى لهم بمقدرة غريبة على توليد الافكار وتخليقها بنكت تجعلهم أضحوكة الجميع . وكان صوته جهورياً ، وخارقاً في سرعة ابتداع الفكرة ، حتى أنه كان يتصدى لعشرين شخصاً دفعة واحدة ، بالنكتة تلو النكتة ، حتى يسكتهم جميعاً » (ص ٤٠ ، وانظر ايضا ص ٣٩) . ونرى أن هذا النص أبلغ في الدلالة على طاقة نجيب محفوظ في العمل الابداعى بوجه عام من نصوص أخرى تتصل بالابداع الفنى على وجه خاص ، خاصة وان قائله لم يكن يقصد الى الحديث عن عملية الانتاج الفنى ، ولكنه يستخدم تلقائياً اصطلاحات تدخل في مصطلح الابداع الفنى :

توليد الافكار ، تخليق ، سرعة ابتداع الفكرة . من هذه التفاصيل ايضا ، ومن نفس المصدر ، ما يشير الى نجيب محفوظ كلاعب كرة ممتاز في شبابه : « كان نجيب محفوظ لاعب كرة من طراز نادر . . . وأقول الحق وأنا أشهد للتاريخ أنى لم أر في حياتى حتى الآن . . . لاعبا في سرعة نجيب محفوظ في الجرى . كان أشبه بالصاروخ المنطلق » (ص ٥٨ ، ونفس المعنى في ص ٣٦) . ونحن نرى في هذه السمة علامة الطاقة الحيوية العظيمة ، التى توفر الارضية الضرورية للقدرة على العمل المنتظم طويل الامد ، ويحضر الى ذهن القارئ في هذا المقام قول نجيب محفوظ

نفسه في سياق مختلف : « كتبت الثلاثية وأنا في عنفوانى ، صبور ، جلود . عمل كهذا كان يحتاج الى صبر ، الى صحة » (ص ١٠٣) .

رابعاً : ما بعد الانتاج

نتناول تحت هذا العنوان امرين اثنين : الفنان وموقفه من عمله بعد اكتماله ثم الفنان وصلته بالعالم الخارجى .

أ- الفنان وعمله

بعد أن ينتهى الفنان من انتاج عمله واكتماله نهائياً ، كيف ينظر اليه ؟ وماذا تصبح علاقته به ؟

يبدو أن نجيب محفوظ يميز ضمناً ، كما سبق وأشرنا ، بين نوعين من « اعادة القراءة » بعد اكتمال العمل . النوع الاول هو امتداد لجهد « المراجعة » ، ولكنها ليست مراجعة جزئية في اثناء انتاج العمل ككل وعند استئناف عملية الانتاج بعد انقطاع ، بل هى قراءته ككل بعد الانتهاء من شتى عمليات الانتاج ، مما يجعلنا نسمى هذه القراءة بالقراءة الاولى للعمل كمكتملا ، وهو لا يفعل ذلك فور الانتهاء من العمل ، بل يترك فترة من الزمن تمر . يقول : « اننى أقرأ العمل بعد أن أعيد كتابته ، بعد التيسير انتظر فترة ، ثم أعيد قراءته » (ص ١٠٥) . ومن المفهوم ان تعبير « أعيد كتابته » لا يشير الى الكتابة الابداعية ، بل الى فعل نقل المخطوط الاصيل الى ورق جديد بخط واضح (ولا يوجد في الكتاب الذي بين أيدينا ما يشير الى عادات نجيب محفوظ بشأن هيئة الكتابة الاولى عنده) ، وهو ما يسميه « التيسير » وهو اصطلاح شائع في مصر ، منذ مرحلة التلمذة . أما عن الفترة التي يتركها نجيب محفوظ تمر ، فان الهدف منها ، على ما نظن ، هو ان يسحب الكاتب نفسه من جو العمل الذي فرغ لتوه من انجائه ليستطيع ان يعود اليه بنظرة موضوعية ، من الخارج ، وبأعصاب باردة ، بل وينظر الملاحظ الخارجى اكثر منه نظر الفنان المنتج . هنا ، على ما يبدو ، يتحول الفنان الى اول ناقد للعمل ، ونظيرته اليه تقرب من نظرة الام والوالدة ، التي تنظر الى الوليد بعد ساعات الولادة الشاقة ، وبعد فترة من الراحة تسترجع فيها قوتها ، وتأخذ في ملاحظة الوليد وتفحص جسمه جزءا جزءا . والدليل على سلامة التفسير الذي نتقدم به حول تكييف موقف نجيب محفوظ في خلال هذه القراءة الاولى للعمل كاملا وأنه موقف أقرب الى موقف الملاحظ الموضوعي بل الناقد المهتم ، هو مايقوله عن نتيجة قراءته هذه الاولى لاحد اعماله : « المرة الوحيدة التي اضطررت فيها الى الغاء عمل كتبت حدثت بعد انتهائي من رواية « ما وراء العشق » ٠٠٠ بعد انتهائي منها شعرت بعدم رضى نهائى ٠٠٠ واحتجرت « ما وراء العشق » الى السنة القادمة ، كي اعيد فيها النظر » (ص ١٠٦) .

والحاصل ان الموقف العام لنجيب محفوظ اثناء قراءته الاولى هذه للعمل الفني بعد اكتماله هو موقف عدم الرضا ، وهو يقرر هذا صراحة ويقدم التبرير : « في جميع الحالات أشعر بالفرق

بين التصور البدني وبين ما أنتجته فعلا، بين الطموح وبين ما تحقق، ولكنه عدم رضى لا يؤدي إلى الغناء ماكتبته» (ص ١٠٥-١٠٦). وهو ليس في هذا الموقف بدعا بين الفنانين، فيمكن أن نجد مثل هذا التعبير عند كثير من الفنانين الذين يسعون إلى الاحادة بل إلى الكمال، ولكن الانتاج الفعلي يكون عادة تحت خط أفق الكمال ذلك.

أما النوع الثاني من «القراءة البعدية» فهو الذي يتم بعد خروج العمل إلى الناس ونشره. وهنا نجد نجيب محفوظ يقول مثلا عن الثلاثية: «كيف انظر إلى الثلاثية الآن؟ الحقيقة أنني لم أعد النظر فيها، لم أقرأها مرة أخرى» (ص ١٠٦). وليس هذا خاصا بالثلاثية، بل هو موقف عام ينطبق على سائر الروايات: «لم أقرأ رواية مرة أخرى» (ص ١٤٠). هل يعني هذا أن الفنان لا يعود يهتم بانتاجه؟ هل يحجره كما تلقى القطعة بصغارها بعد ولادتها وتفتح عيونها؟ إن الموقف دقيق، وقد لا يكون استخدام تعبيرات انفعالية مثل «لايهم» و «يهجر» ماسيا في هذا المقام. ذلك أن الأساس عند نجيب محفوظ هو أن العمل الفني يصبح مستقلا عن الفنان فور الانتهاء من انتاجه: «الآن أصبحت اعمالى الادبية مستقلة عني... ما هو احساسى بالروايات الاولى؟ لا ادري. الطبقات الجديدة تصحح في المطبعة ولا اعرف بصورها الا آخر العام» (ص ١٤٠). وقد حاولنا في اقسام سابقة من هذه الدراسة ان ندافع عن موقف يرى ان العمل الفني مستقل على نحو ما عن الفنان، ليس فقط بعد نشره على الناس، بل وقبل ذلك ومنذ بزوغ معالمه التكوينية الاولى. ويؤكد هذا الموقف نص من كلام نجيب محفوظ نفسه عن شخصية «كمال عبدالجواد» في الثلاثية: «كمال لم يدخل إلى الثلاثية اعتباطا، وليس لأنه حزه مني، ولكنه ظهر بهذه الصورة لأنه جزء لا يتجزأ من موضوع الرواية» (ص ١٠٦). والعبارة الاخيرة تشير، على مانفهم، إلى الكيان الموضوعي للعمل الفني الذي يفرض اختيارات تستلزمها طبيعته الداخلية، ومن هنا نوع من الاستقلال عن الفنان.

ولكننا نجد نجيب محفوظ، في المقابل، يعود إلى استخدام «لهجة انفعالية» بشأن بعض اعماله، فبعد ان يقول انه لم يقرأ الثلاثية مرة أخرى كما رأينا، يردف على الفور: «لكن يمكن القول ان الثلاثية و «اولاد حارتنا» و «الحرافيش» هي أحب اعمالى إلى نفسى» (ص ١٠٦)، وبعد ان يتحدث عن احساسه المحايد بازاء «الروايات الاولى» كما رأينا ايضا، يردف قائلا: «لكن اذا فكرت في اعمالى الآن فسبقفز إلى ذهني، كما قلت لك، الثلاثية، «الحرافيش»، «اولاد حارتنا» و «حكايات حارتنا»» (ص ١٤٠). ونلاحظ استخدام «لكن» في كلا النصين، وتغير الترتيب، وربما كانت اضافة «حكايات حارتنا» استجابة لاشارة من محاوره كما قد نستنتج من السياق. ولكن الأساس (وهذا الاصطلاح يستخدمه نجيب محفوظ نفسه، كما في ص ١١٠) هو استقلال العمل الفني عن الفنان بعد خروجه من بين يديه. ويشير نجيب محفوظ إلى هذا الموقف، بطريق غير مباشر ولكنه صريح الدلالة، مرتين. الاولى حين يتحدث عن التفسيرات التي يسبغها بعض النقاد على اعماله، بينما لم تمر أشباحها، أي تلك التفسيرات، عليه وهو يقوم على انتاجه: «كتبت «زقاق المدق» ببراءة تامة. جاء احد النقاد وكتب ان «حميدة» تعني مصر.

كنت في دهشة . احيانا النقد يفتح ابعادا كبيرة « (ص ١٤٠) . ومن الواضح ان نجيب محفوظ وان كان في موقف تعجب من هذا التفسير ، الا انه لا يعلن الاستنكار ، ويقف وراء هذا ان الرواية أصبحت ملك التاريخ ، وما كان موضوعي ، ولكل أن يرى فيها اشياء ربما لم يفكر فيها خالفها على نحو مباشر ، وربما نذكر هنا قول احد الفنانين في الحضارة الغربية ، هو المصور والفنان التشكيلي بيكاسو الاسباني ، حيث ذهب الى أن لوحاته يعاد خلقها ، على نحو ما ، في كل مرة ينظر اليها ناظر . المرة الثانية ، التي تحتوي على اشارة الى استقلال العمل الفني ، تقوم في تقرير هام لا يخرج الا من فان عظيم تأمل طويلا ، نتيجة لدراسته الفلسفية وغيرها ، على طبيعة التجربة الفنية بوجه عام ، وعلى علاقة الفنان بعمله بوجه خاص ، ويستحق ان نختم به هذا القسم . ذلك هو رده على محرر السيرة حين تساءل : « احيانا اجد تناقضا بين بعض ما تقوله في احاديثك وبين ما قرأه في انتاجك الفني » ، هنا يقول نجيب محفوظ في حسم : « صدق اذن العمل الفني » (ص ٩) . اننا هنا لسنا بازاء استقلال العمل الفني وحسب ، وانه لديه ما يقوله ويستمر في قوله ما قرأه قاريه ، بل ويعلمو مكانة اصداراته على اصدارات الفنان وهو في غير موقع الانتاج الفني .

ب- الفنان والعالم الخارجي

التجربة الفنية ، سواء على مستوى فعل الانتاج او مستوى كينونة العمل الفني القائم او مستوى فعل الادراك الفني او التذوق ، عالم قائم بذاته ، وحتى اذا كان هذا عالما تابعا او عالما ثانيا ، فانه يبقى عالما غير العالم ، ويصبح مطلقا القول بان وظيفة الفن اقامة عالم من مصنوعات انسانية يكون بجوهره مغايرا للعالم الطبيعي ولذلك الواقعي الذي يعيش فيه الفرد والجماعات . والحق ان علاقة الفنان بالعالم الخارجي بوجه عام علاقة مزدوجة ، فهو ينطلق منه ويبعد عنه معا ، ويأخذ منه ويهرب عنه ليعود اليه من بعد ذلك ، من باب خلقي .

ونلاحظ في حالة نجيب محفوظ ، بوجه عام ، ان الكتاب الذي بين ايدينا لا يشير عمليا الى العالم الطبيعي ، أو الطبيعة الخارجية ، أية اشارة ، فيصبح العالم الخارجي الذي يتعامل معه هو عالم البشر من جهة وما صنعه البشر من تنظيمات ومن مصنوعات ، ومنها تنظيم المكان باشكاله ودرجاته ، من جهة أخرى . والحق ان فقر العلاقة مع الطبيعة سمة مميزة ، في العادة ، للروح المصرية في تاريخها السابق ، ولا عجب في هذا ، لان مصر كلها كيان انتزعه المصريون انتزاعا من الطبيعة المحيطة غير المرحبة ، واصبح النيل والزرع الاخضر هما العالم عندهم ، على التقريب . من جهة اخرى ، نلاحظ أن نجيب محفوظ ، كما يظهر في ثايلا النص الذي نعالجه ، اعتنى بالغ العناية ، وبخطيطة ، ان يبعد نفسه عن كل ما استطاع ان يتبعد عنه من تنظيمات اجتماعية ، واجتهد في أن يضبط وان يطوع ، ما استطاع ، تلك التنظيمات التي اضطر الى الارتباط بها ، ومن اهمها تنظيم الاسرة وتنظيم الوظيفة . اما شتى التنظيمات الاخرى ، فكانت علاقته بها ،

ان وجدت ، عابرة ومن الخارج وحسب (في حالة السياسة مثلا ، ورغم اهتمامه منذ الطفولة بالسياسة ، الا انه لا يعلن انضمامه الى اي تنظيم سياسي ، بل انه ابتعد عن الاتصال برجال السياسة ، حتى لم يعرف احدا من «الباشوات» الا بعد اقول عصرهم تماما ، كما لم ير شخصية مثل جمال عبد الناصر الا ثلاث مرات ، وللحظطات ، وربما لم يتبادل معه اكثر من بضع كلمات). ومن جهة البشر ، فان القاريء للنص الذي بين ايدينا يدرك ان له بهم علاقة حميمة أحيانا ، سواء بالملاحظة الدقيقة المتعجبة ، منذ طفولته ، او بعلاقة الصداقة القوية لبضعة افراد معدودين ، وفي كل الاحوال فان نجيب محفوظ كان في علاقته بالبشر يجتهد في ان يتأى بنفسه عن القيود (مثلا البعد عن العلاقات الاجتماعية على اساس حساب الوقت والجهد) ، وان يتعد عن مصادر التشويش . اخيرا فقد رأينا علاقته الحميمة مع بعض الاماكن المذكورة ، وهي علاقة بالمكان وما يمثله من ذكريات زمنية ويشرية .

بعد هاتين المقدمةين ، واحدة نظرية واخرى عامة ، ننظر في تفاصيل «نجيب محفوظ يتذكر» لنرى ما يقوله بشأن علاقة الفنان بالعالم الخارجي .

لعل من اقوي التعبيرات في هذا الصدد قول الكتاب ، او قول جمال الغيطاني : «عندما يكتب نجيب محفوظ يدير ظهره للعالم ، لا يعبا شي» (ص ٨) . ونرى ان المغزى هنا عام ، وبعبارة اخرى ، فان الفنان بالفعل لا بد ان يخرج من العالم المشترك ليدخل عالمه هو ما ان يبدأ القيام باحدى العمليات الابداعية . ان الفنان لا يلغي العالم ، لان العالم قائم هناك ، باق ، وانما هو «يدير ظهره» له ، أي «يتجه» وجهة تخصه هو . يقول : «كنت اعتقد ان الادب نشاط سري ، نشاط اسلي به نفسي» (ص ٧٥) . وحتى يكرس نفسه لنشاطه الخاص هذا ، ابتعد عن شتى التنظيمات الاجتماعية ما امكنه ذلك ، فلم يتعد وحسب عن تلك السياسية («كنت عزوفا عن اقامة علاقة مع المسئولين او السياسيين ، لم اسع لمقابلة احدهم» (ص ١٢٠) ، والكلام على الاغلب عن عصر حركة سنة ١٩٥٢) ، بل وكذلك عن السلطات الادبية والفكرية ، فلم ير طه حسين الا مرة ومؤخرا في الخمسينات ولم ير عباس العقاد مطلقا (ص ٧٥) ، ولم يعن بالاتصال بمحرري المجلات التي كانت تنشر له في عقد الثلاثينات ، وكان يرسل كتاباته بالبريد : «لم تربطني اي علاقة باصحاب المجلات التي نشرت لي . كنت ارسل قصصي او مقالاتي بالبريد . الوحيد الذي استدعاني سلامة موسى» (ص ٩٦) . (لا يوضح نجيب محفوظ مناسبة كلام الشيخ مصطفى عبدالرازق معه ، ص ٨١ ، ولكننا نرجح ان تكون الصلة هي الاستاذية بالجامعة ، حيث كان الشيخ مصطفى عبدالرازق اهم الاساتذة المصريين الفاعلين بقسم الفلسفة وقت دراسة نجيب محفوظ في كلية الآداب وبعده) .

حين يدير الفنان ظهره للعالم ، فانه يضمن بذلك ان يصير أداة استقبال قوية لجوهر ذلك العالم . نعم ، نحن نحتاج احيانا الى الابتعاد عن الشيء لتقرب منه اكثر ، وجوهريا . وعن كون الفنان أداة استقبال ، وادراك بالتالي ، لجوهر العالم ، نجد عددا من الاشارات الهامة في النص موضع القراءة . وهذه الاشارات تؤكد أولا على توفر «حساسية» فائقة لدى الفنان ، هذه

الحساسية تجعله قادرا على ادراك الواقع ادراكا نافذا يصل الى جوهره وإلى كليته وشموله . وحيث ان العالم الذي وجه اليه نجيب محفوظ اهتمامه ، اي ادار نحوه أجهزة ادراكه الدقيق ، هو عالم الحارة في القاهرة القديمة ، فان الحديث عن صورته عن الحارة هو حديث عن جوهر ادراكه للعالم على نحو ما اهتم به : «تبدو حوارى نجيب محفوظ . . . شفاقة تلخص كل الحياة ، وتعكس سلامح الانسان في اطواره المختلفة . انها ، باختصار ، صورة مقطرة لعالمنا ودياننا ، صاغها اديبنا الكبير في شاعرية وحساسية مرهفة ، وجب هائل لقلب قاهرتنا القديمة» (ص ٢٢) . الى هذا النص الدقيق المدقق لجمال الغيطاني ، يضيف نجيب محفوظ نفسه تصورا طريفا عن الفنان كأداة استقبال متميزة ، يستقي من المقارنة مع عالم الحيوان بل مع عالم الحياة : «الفنان الاصيل كالحيوان ، كالعصافير والفيلة والنسور ، التي عندما تحس بخطر محقق تصدر بالغريزة اصواتا خاصة معلنة للملأ أن خطرا ما آت . والفنان اذا لم يكن عنده هذا القدر من الاحساس العام الذي يجعله ويجعل ادبه في مستوى النبوءة ، متضمنا دعوة الى هذا الاتجاه أو ذاك ، تكون اجهزته كلها معطلة أو مختلة . ان الفنان في الواقع لا يتنبأ ، وانما يحس الرؤيا ، رؤيا الواقع» (ص ٨) . في هذا النص الجميل الذي يمتليء بالمصطلحات التي تؤيد تشبيه الفنان بأداة الاستقبال ("تحس" ، "الاحساس" ، "الاجهزة" ، "الرؤيا") ، نجد نجيب محفوظ يضيف الى وظيفة الاستقبال وظيفة الارسال ، فالفنان يدرك الواقع في جوهره ، ثم يعيد ارسال رسائل من لدنه ، تخور من هذا الواقع وتشير الى مراد الفنان . ورغم أن سياق النص سياق سياسى واجتماعى محدد ، هو الحديث عن فترة الستينات التي تميزت "بمصادرة الحريات" في مصر ، فأخرج نجيب محفوظ عددا من الاعمال ، مثل "ثرثرة فوق النيل" ، "ميرامار" ، "اللص والكلاب" ، فيها "حذر من السليبيات الكامنة في المجتمع والتي أدت فيها بعد الى هزيمة يونيو" ، على الرغم من كل هذا ، الا ان كلام نجيب محفوظ يمكن أن يؤخذ كوضع عام لتصوير الفنان كأداة انسانية متميزة للاستقبال والارسال معا في صدد فهم الطبيعة والعالم والمجتمع .

وهناك اشارات اخرى الى الفنان كجهاز ارسال ، أو فليقل من يريد : "صاحب رسالة" . فنجد نجيب محفوظ يقول هذا القول الخطير : "صوت الاديب صوت كاشف عن الحقيقة" (ص ٩) ، وهو يرى ، في نفس السياق السياسى عن فترة الستينات الذى اشرنا اليه في آخر الفقرة السابقة ، أن "الاديب يعرف ويعطى مالا تستطيع أن تعرفه أو تعطيه جميع أجهزة المخابرات" (ص ٩) . كذلك فان نجيب محفوظ ، الذى عاش في بيئة القاهرة القديمة في اعماقها ، يعود ليخرج صورة هذه البيئة ، ممثلة في قطاع "الحارة" ، "مقطرة" : "هنا تصبغ الحارة مزيجاً من الواقع والحلم ، واقع مقطر" (ص ٢٢) . كذلك السياسة ، فهي توجد في سائر اعماله على مايقول هو (ص ١١٧) ، و نضيف أنك تجد في خلفية اعمال المرحلة الواقعية ، بل حتى في "اولاد حارتنا" على مايقول هو ، ما يشير الى الازعاج الاجتماعى والاقتصادية والسياسية (ص ١١٧ ، وراجع ص ١١٥ ، وأيضا ص ٨١ حول وظيفة الروايات الاولى التاريخية في اطار الصراع ضد الانجليز والأتراك ، و"انعكاسا للظروف التي كانت تمر بها مصر وقتئذ") . ولكن

"الرسالة" التى يرسلها الفنان غير تلك التى يرسلها المفكر، حيث الثانية تتميز بالمباشرة وبأسلوب التقرير، على ما رأينا من قبل (راجع ص ١١٠). أخيرا، فإن نجيب محفوظ على ما يبدو يهدف إلى إرسال "رسالة" رئيسية، هى "الاصالة": "حنينى إلى الحارة جزء من حنينى إلى الاصالة" (ص ١٠٨)، ورفضه للاشكال الادبية الغريبة الذائعة فى وقت شبابه هو جزء من التحرر من الغرب: "أليست طرقا فنية خلقوها هم؟ لماذا لا أخلق الشكل الخاص بى الذى ارتاح اليه؟" (ص ١٠٩). وحتى حين يظهر ان بعض الاعمال تدور فى تيار "اللامعقول"، فإن "اللامعقول بين ايدي كتابنا اصبح لامعقول مختلفا [عما عند الغربيين]، لاعمقولنا يؤدى إلى المعقول" (ص ١١٠، وحول رفض العبثية، انظر ص ٩٣ - ٩٤).

هذه بعض الرسائل التى أراد نجيب محفوظ، أو قصد إلى إرسالها، أو قل هى جوانب من رسالة كبيرة يريد توجيهها بطريقته إلى قرائه. لا يكشف عن هذه الرسالة بشكل مباشر، ولكن يخيّل البينا أنها تلك التى دفعته إلى دراسة الفلسفة: أن يعرف "سر الوجود ومصير الانسان" (ص ٦٢)، وقد بقيت معه تلك "الفكرة"، حتى حينما تحول إلى الأدب وكرس له كل وقته، وجعله مهمة حياته. أو ليس، صحيحا أن الفلسفة العظيمة والفن العظيم وجهان لعملة واحدة؟

تبقى فى العالم الخارجى شخصية لا تغيب عن ذهن الفنان، ويعمل لها حسابا أو بعض حساب، ويريد دوما أن يتصر عليها، حتى يتجاهلها ان استطاع، ولكنه يحتاج فى المقابل، على الدوام، أن يستمع إليها تنصره وتناصره: تلك هى شخصية الناقد. يمكن أن نلخص موقف نجيب محفوظ من النقد، على ما يظهر فى النص الذى بين ايدينا، فى كلمات أربع: ألم فعجب فتعجب ثم لاهتمام. اما الالم، فسيبه هو صمت النقد عنه طيلة عشرين عاما، تبدأ من وقت بدأ ينشر على الناس انتاجا له. يقول: "أول من كتب عنى سيد قطب وأنور المعداوى. كان هذا اول ما يكتب عنى فى عام ١٩٤٨ و ١٩٤٩، منذ أن بدأت الكتابة عام ١٩٢٩"، وعمره اذن سبعة عشر عاما، حيث ولد عام ١٩١٢م. "كان انفعالي بأول مقالة كتبت عنى كبيرا، جاءت بعد صمت طويل. أذكر انها كانت لسيد قطب. طبعاً الصمت مؤلم" (ص ١٣٩)، وهذا الصمت انها هو صمت النقد. وهذا الاعتراف يؤكد نوع الحاجة التى تساور الفنان بشأن النقد: إنه يحتاج إلى أن يتموا به ويتحدثوا عنه، ولكن هذا ما هو الاوجه واحد من أوجه العلاقة المعقدة بين الفنان والناقد، وسنرى بعد قليل شواهد على اوجه لها سلبية. ولكننا نلاحظ، واعتادا على النص الذى نقرأه وحده، أنه ليس من الصحيح على اطلاق القول ان النقد اهل نجيب محفوظ طيلة هذه الفترة: ألم يمنح جائزة عن رواية "رادوبيس"، وكلمه احمد امين باسم لجنة الجائزة (وربما كانت لجنة التأليف والترجمة والنشر؟)، وذلك فى وقت قريب من وقت نشرها على ما يبدو؟ (ص ٨١). ألم يحصل على جائزة من مجمع اللغة العربية مع آخرين فكوتوا جميعا مجموعة من الاصدقاء عام ١٩٤٢؟ (ص ٢٩). ألم يطلب توفيق الحكيم أن يتعرف عليه بعد صدور "زقاق المدق"، وكان ذلك اما سنة ١٩٤٧م. او

١٩٤٨م. ٤. (ص ١٣٠). ولكن ربما كان نجيب محفوظ يقصد بالصمت صمت نقاد المجالات الأدبية والصحف. وإذا كان الصمت مؤلماً، فإن اهتمام النقد أفرح الكاتب، وقد ظل نجيب محفوظ يحمّد للنقاد الأول، سيد قطب، هذه المبادأة، فيذكره مرتين في النص (ص ١٣٩، ٢٨)، ويسميه "صديقاً قديماً" (ص ٢٨)، بل ويؤزّره في منزله في حلوان عام ١٩٦٤م. بعد خروج سيد قطب من السجن، وكان قد أصبح من زعماء جماعة الإخوان المسلمين، وسيعاد إلى السجن من بعد ذلك، ويحكم ويعدم، وهذه الزيارة عظيمة الدلالة على وفاء نجيب محفوظ لنائقه الأول "وصديقه" من بعد، لأن مجرد الاتصال ولو بالتحية في تلك الأوقات العصيبة لواحد من خصوم النظام، بل أعدائه، كان مدعاة لجلب الاخطار، فكيف بزيارته في منزله! إنه الوفاء والبراءة والشجاعة والثقة مجتمعين. ونعود إلى تعبير "الصمت مؤلم". نعم عدم الاهتمام مؤلم، ولكن الفنان قادر على تحمله، ليس فقط لأنه قادر على "إدارة ظهوره للعالم"، بل وكذلك بسبب ثقته الداخلية بذاته، وهذان العاملان يتجسدان معاً، في مواجهة الصمت المؤلم، في هيئة "حب العمل": "طبعاً الصمت مؤلم، لكن إذا حصرت نفسك في حب العمل، فإن في ذلك عزاء كبيراً" (ص ١٣٩ - ١٤٠).

بعد الالم جاء العجب. فقد جاء النقد بأشياء دهش لها نجيب محفوظ ولم تخطر على باله وهو في مرحلة الانتاج، وقمل ذلك في تفسيرات عجيبة: "يمكن القول ان النقد افادني، لكنه يترك في البداية. على سبيل المثال كتبت "زقاق المدق" ببراءة تامة. جاء احد القاد وكتب ان "جميدة" تعني مصر. كنت في دهشة. أحياناً يفتح النقد أبواباً كبيرة" (ص ١٤٠).

وبعد العجب جاء التعجب. فقد تعرض "لهجوم منتظم" في جريدة "الجمهورية" المتحدثة باسم صباط حركة سنة ١٩٥٢، هذا الهجوم "الحقيقة لأدري سببه"، ثم تقلب الاوضاع: "بعد ذلك تغيرت الآراء، وأصبحت ادبياً اشتراكياً، الاديب البورجوازي أصبح اشتراكياً"، ثم انقلاب آخر: "وبعد رواية "الكريك" أصبح ادبي رجعيًا"، أي في أعين بعض النقاد (ص ١٣٩).

ونتيجة لهذا كله انتهى نجيب محفوظ إلى الموقف الرابع: عدم الاهتمام. ويقول مقابل بين "اهتمامه" بالنقد في البداية وبين موقفه الجديد المستمر: "كل اهتمامي [بالنقد] كان في البداية. اليوم، قد أجد مقالة في مجلة، أقرأها بسرعة. في البداية كان النقد ممكناً أن يفيد، لكن الآن هل تنتظر من النقد أن يغيرني؟" (ص ١٤٠). وقد سبق أن مرت بنا شكواه من عدم فهم بعض المحاولات النقدية له، لأنها لم تتحدث عنه في موقعه، ويذكر في هذا الصدد كمثال على ذلك دراسة الدكتور عبدالمحسن طه بدر: "نجيب محفوظ: الرؤية والآداء" (ص ١٠٤ - ١٠٥).

وقد اهتم نجيب محفوظ بتحديد رأيه في النقد ، وذلك في اطار حديثه عن تعجبه من تقلبات مواقف النقاد منه ، وهو يعلل هذه التقلبات اما بتأثير السياسة على النقد (" النقد ذو المضمون السياسي سهل ") ، واما باتخاذ النقد مطية لمحاولة التعبير عن مواقف سياسية لا يستطيع اصحابها التصريح بها مباشرة (" جاءت فترة غلبت عليها السياسة ، والسياسيون محرومون من التعبير عن رأيهم السياسي ، فالشيء الذي كان لا يقال مباشرة كان يقال عن طريق النقد ") . فما رأيه في النقد ؟ " أنا لي رأي في النقد : كما يكون الإديب حراً ، فإن الناقد هو الآخر حر . الناقد يكتب طبقاً لوجهة نظره ، والكتاب لا تتم دراسته الا اذا انعكست فيه جميع الآراء . لكن هناك أساسا هو النقد الفني . مثلاً : كأن أقول لك هذه الساعة من الذهب ، تقول لي : ان لبسها حرام ، قد يصح هذا أو [لا] ، لكن قبل ذلك : عيارها كم ؟ ... النقد الفني صعب ، يحتاج الى دراسة وذوق وجهد " (ص ١٣٩ لكل السطور السابقة) . ولا نستطيع في اطار دراستنا هذه ، الدخول في تفاصيل المسائل الهامة التي تثيرها المواقف الطريفة التي يقفها نجيب محفوظ في هذا النص الجامع الموجز ، ولكننا نشير الى اساس بعيد يتأسس عليه كل ما يقوله هنا : " في رأيي ، لا يوجد اثنان يمكن أن يتفقا في الرأي حول عمل أدبي أو فني " (ص ١٤٨) .

خلاصة

لن نقوم في هذه السطور الأخيرة بتلخيص الدراسة التي بين يدي القارئ ، وانما نفضل أن نستخرج اهم ما ابرزته من ملاحظات ، سواء حول سمات المنتج أو أساليب الانتاج أو حالاته او خصائص العمل الفني .

لقد لاحظنا أن المبدع ، الذي تتبعنا حديثه عن نفسه ، قد ربط نفسه دوماً بجماعيته ، بل وحاولنا اثبات أن الدافع الوطني الذي أشرب عليه منذ طفولته بقي معه دائماً كإطار معنوي وعمره هدي للانتاج ، وأنه يظهر في تعلقه بالحلي الذي نشأ فيه وبثورة سنة ١٩١٩ ، وفي مواقفه السياسية من التجمعات والاحزاب والاحداث ، وفي اهتمامه بتاريخ مصر ، بل لعله يبين من تزامن فترات التوقف عن الانتاج مع أزمان الاحداث الكبرى للجماعة (١٩٥٢ ، ١٩٦٧ ، ١٩٧٣ م) . وقد رأينا أن تعلق الفنان بالمكان المعين (حي الجبالية) الذي اختصه باهتمامه ، انما يدل على تعلق بالمكان وبالزمان معا ، بل قل انه تعلق بالذات الجمعية وقتها كانت علاقته معها على أوفق ما تكون . وقد اهتممنا بسمات المبدع الشخصية على ما بدت من خلال النص موضع الدراسة ، وإذا أردنا اثبات أهم هذه السمات بحبيب تأثيرها الفني ومن حيث الاهتمام بفعل الإبداع ، لقلنا انما اولا تروق الفنان الى الاجادة الى أعلى درجة ، ولعله يوجد وراء هذه السمة تصور ضمني ، ولكنه واضح المحسوس ، يرى في الفن " صناعة " ولا يدري كاتب هذه السطور لماذا الحث عليه ، وهو ببسيل كتابتها على الفور ، صورة صنّاع الآنية النحاسية بأنواعها الذين

تمتلىء بهم ، وإلى اليوم ، أطراف من حي الجبالية ، وخاصة صورة " الصناعي " (" الصايغي " بالعامية) ، وهو مهمك بمعالجة اناته متسول به وحده ، وكأن مطرقة ويده وفكره شيء واحد في علاقتهم جميعا بالمادة التي بين يديه ، ولا تسك في أن نجيب محفوظ قد لاحظ امتال هذا المشهد آلاف المرات في طفولته (وان لم يأت على ذكر شيء حوله في النص موضع الدراسة) . وهناك ، ثانيا ، سمة الاهتمام بالتركيز الشديد في انشاء فعل الانتاج ، ويدفع كل مصادر التنويع الممكنة او المعوقات بعامة ، ويساير هذه السمة سمة تالفة هي الزام الذات ببذل كل الجهد ، وقد اشرنا الى ملامح عديدة من الطاقة الكبرى التي تميز بها نجيب محفوظ ، واجتهد في صيانتها وفي توجيهها افضل توجيه في وفي استغلالها في جهد مرتفع الدرجة متمسك على نحو منظم ، وهو ما يظهر في تصريحاته المتكررة : " نعم ، انا منظم " . سمة رابعة بارزة تقوم في كلمتين : " التحصيل المستمر " ، فالفنان لا يتوقف عن تحصيل شتى الخبرات والمعارف في مجالات متعددة ومختلفة ، ولما أن تصور أن خط التحصيل يوازي على الدوام حط الانتاج عد الفنان موضع الدراسة . أخيرا ، فقد بدا لنا نجيب محفوظ في حالة من اليقظة المستمرة والتنبيه الدائم ، حتى وان بدا صامتا او غائما النظرة ، وكأنه في انتظار متحفز " للسرعة " (راجع خاصة ما اشار اليه حول ميلاد روايتي " اللص والكلاب " " والكركنك ") .

اما من حيث السات المتصلة بالطبع التحصي ، أو قل " اخلق " الفني بضم الخاء واللام ، فلعل أوجها سمة لم يتحدث عنها الفنان مطلقا ولكنها شذرك لكل ذي عينين : وهي احترام عظيم واثق للذات ، ولكنها تتعين أحيانا في اشارات سريعة إلى شعوره بأنه كان في موقع المبادرة المطلقة في ميدان الانتاج الروائي في مصر وفي عالم أدب اللغة العربية الحديثة . ويتوازي تماما مع هذا الاحترام للذات ، والاعتزاز بها من تم ، تواضع كبير لا يقدر عليه الا صاحب القدرة العظيمة الوائقة ، فالعظيم وحده هو القادر على التواضع . سمة شخصية تالفة هي اهتمام الفنان بالحفاظ على استقلاله المعنوي ، فهو يبين لنا صانعا لنفسه بنفسه ، لم يدفعه أحد ، ولم يسع إلى أحد ليحميه أو ليأخذ بيده على أي نحو ، وقد رأينا ملامح عديدة لسمة الاستقلال هذه . وربما نتج عن هذا قدر من الاستهانة بالنقد الادبي ، ولكن يوازيه أن الكاتب قد ألزم نفسه ألا يكون انتاجه الفني وسيلة إلى شهرة سريعة ، فضلا عن أن يكون أداة للبرق ، بل العكس هو الصحيح : الفنان يضحى من أجل عمله الفني بالتجاذج الخارجي ، وقد أشرنا الى ألوان من التضحية بالمغريات المالية من أجل ضمان افضل مناخ للانتاج الفني المركز المستقل الناضج على شروطه ، أي على شروط العمل الفني ذاته . وربما كانت خلاصة الخلاصة ان نجيب محفوظ في سياته سائرهما انما هو تجسيد رفيع لسات المصري في أحسن عصوره : محبة للعمل وحبا للبناء وتوقا الى الاتقان والاجادة .

وفيما يخص أساليب الانتاج ، فإن من أبرز ما يلاحظه الباحث رفض نجيب محفوظ لكل من النظرية التعبيرية ، القائلة بأن الانتاج الفني تعبير عن ذات الفنان ومرتبطة بشخصه ، وهي

نظرية تخص هدفه الابداع ومغزاه، ولطريقة الاثام والاسراق، القائلة بأن الصاد لا يتنجح ما يتنجح الا حين يأتيه مدد من الخارج، لا يعرف مصدره على الدقة، ولا يستطيع أن يتحكم فيه، وهي نظرية تخص تفسير فعل الابداع الفني ذاته وظروفه، وهو يعارض الاولى بليل الى اعتبار الانتاج الفني عملية تركيب موضوعي ابتداء من عناصر شتى، وربما اتجه نظره الى أن العمل الفني، وهو بسبيل التكون، يكون حاصلًا على بنية ذاتية تفرض على الفنان اتجاهًا دون آخر واختيارًا دون اختيار، ويكون مسيرًا بمنطق العمل الفني ذاته، كما يعارض النظرية الثانية بالقول بأن فعل الانتاج تسبقه مراحل من الخبرة والتحصيل المقصود وغير المقصود والاعداد والتخطيط، مع الاعتراف بوجود مصدر ما للاشعاع والتوجيه، " شئ ما يشع ويلهم " . ومن مافلة القول ان كتاب " نجيب محفوظ يتذكر " لا يتعرض مباشرة هذه المواقف بين رفض وميل، وانما هي استنتاجات الباحث معتمدا على تفسير النصوص. من ناحية أخرى، فان تطور انتاج نجيب محفوظ يشهد أيضا بمرونته في متابعة التحولات الاجتماعية للجماعة التي ارتبط بها، ويقف وراء هذا شعور حاد، فيه قدر واضح من الوضع التنظيري، بمغزى التحولات الجذرية التي شهدتها المجتمع المصري، ويجتمع المديبة عل التحديد، منذ سنة ١٩١٩ الى وقت تحرير النص.

ويشير النص موضع الدراسة الى عدد من الظواهر الهامة التي تصاحب نشاط الفنان إذا نظرنا اليه من منظور زمني عريض، والتي يمكن ان سميها بظواهر " حالات الانتاج ". منها حب الفنان لعمله الى حد اعتباره أهم ما في حياته، بل اعتباره مهمة حياته كلها ان لم تكن هي هو، ومنها ظاهرة التنظيم الدقيق للنشاط ومنا وظروفا. ونشير في هذا الاطار الى تمييز واضح بين وقت جمع المادة والتحصيل ووقت التفكير المركز والتخطيط ووقت الانتاج الفني الفعلي ذاته، ونلاحظ اهتمام نجيب محفوظ بالاقتصاد في الجهد وصيانة الطاقة وحماية الذات من المنشوشات والمعوقات الى حد اقامة ما يشبه بالسياج غير المرئي حول الذات الفنية (ان امكن تمييز هذه من الذات العادية للفنان من حيث هو رجل يمشي في الاسواق)، وهو مايشير الى ممارسة ارادة قوية بالعة الحسم، كما بدا لنا ان نجيب محفوظ انتبه الى استغلال انطلاقة الابداع الى نهايتها وعدم " كسر موجتها " (ان امكن استخدام هذا التعبير) بالوقوف بازاء المنتج موقف الملاحظ الفاحص، بينما لم يصل هذا المنتج بعد الى غاية اكتماله، حيث لاحظنا انه لم يكن يقرأ ما يكتب الا بعد الفراغ من الكتابة الكاملة (" انني أقرأ العمل بعد أن اعيد كتابته، بعد التبييض، انتظر فترة، ثم أعيد قراءته " ، ص ١٠٥). ولكن ربما كانت أطرف ظواهر حالات الانتاج هذه فترات التوقف عن الانتاج لمدة طويلة نسبيا، حيث تكررت عنده ثلاث مرات (حتى تاريخ تحرير النص)، وقد حاولنا الاطاحة بتفسيرات عدة ممكنة لها، ولكن الملفت للنظر هو انتباه نجيب محفوظ الى هذه الظاهرة الى حد القلق الشديد احيانا.

اما عن خصائص العمل الفني (بمعنى الفعل حينًا وبمعنى ناتج الفعل حينًا آخر)، فإن قارئ النص يخرج بمحصلة مفادها ان نجيب محفوظ يعني أن العمل الفني لا يظهر فجأة، وأنه

ليس مقطوع الصلات، بل لكل عمل في ماض من نوع ما، وأن له بالضرورة حذورا قد لا تكون مرتبة كلها، ومن ها، فاد الذكريات، أي ما يبقى في الذهن من نقايا الخبرات بأنواعها، انما هي في نفس الوقت حصيلة معرفية وإدراكية ومعمل اختصار ومخزون استراتيجي (اد امكن استخدام هذا التعبير في هذا المقام)، وهي تشكل في النهاية الجدور الحية للأعمال الفنية الممكنة. ولكن الانتاج الفني ليس اجترارا لصور موحدة، انما هو خلق وتوكيب ابتداء من عناصر متعددة المصادر، كما يتدخل الخيال الفني، وكذلك مطلق العمل الفني ذاته. وقد أتربا إلى ندرة اشارات نجيب محفوظ إلى مفهوم "الخيال" (قارن: "الحرافيش... فكرت فيها حوالي سنة، واستغرقت كتابتها سنة أخرى، وكانت دفقة خيال، لايحتاج إلى جهد كبير مثل الذي احتاجته الثلاثية"، ص ١٠٥) ولكن ربما كانت أهم مواقف نجيب محفوظ بإزاء العمل الفني، وقد خرج من تحت يد الكاتب واستقل موضوعيا، هو تأكيده على استقلال هذا العمل الفني عن كاتبه إلى حد اعتباره أهم في دلالته، أو أنه على الأقل ذو دلالة مستقلة، مما يقول به الكاتب وهو يقوم بدور الشخص العادي: "أسأل نجيب محفوظ: "أحيانا احد تناقضا بين بعض ما نقوله في احاديثك وبين ما أقرؤه في انتاحك الفني أجابني باختصار: صدق ادن العمل الفني" (ص ٩).

[مناقشات]

إعادة تمحيص المؤثرات الأجنبية في القصة العربية الحديثة

د. عبدالله أبو هيف

تواجه باحث المؤثرات الأجنبية في القصة العربية الحديثة عقبات كثيرة نشر إلى أهمها .

١- ندرة الأبحاث والدراسات المتخصصة حول هذا الجانب من تطور القصة العربية الحديثة ، فإذا استثنينا دراسة حسام الخطيب الرائدة «سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية»^(١)، ودراسة كوثر البحري «أثر الأدب الفرنسي على القصة القصيرة»^(٢) فإن عددا لا يستهان به من الأبحاث والدراسات المعنية بالقصة العربية على وجه العموم ، ونشأة القصة العربية الحديثة وتطورها وحاضرها من منظور عربي شامل أو قطري على وجه الخصوص هو المنشتر على أقلام النقاد والباحثين ، على اعتقادنا ان مثل هذه الأبحاث والدراسات حول المؤثرات الأجنبية في مسار أدب معين تحتاج إلى مراكز البحوث العلمية وإلى فرق العمل التي تضم في أعضائها المختصين بالأدب المقارن والأدب الكلاسيكية واللغوية وغير ذلك .

٢- معاناة فن القصة كجنس أدبي تنفر عنه أشكال قصصية متنوعة وثرة في تاريخ الأدب العربي قديما وحديثا ، وما استتبع ذلك من فهم سائد في التقيف المدرسي والتعليمي الحالي حول الحصلة غير المجدية من التراث القصصي العربي القديم ، كما تضمنها الأدب الشعبي كآلف ليلة وليلة ، أو الفنون اللغوية الغالية في محسناتها البديعة وتزويقها اللفظي كالفقامات . والنتيجة عندهم ، مادام هذا هو الحال مع الفقر الحاصل في التراث القصصي ، فإن المجدي هو الأخذ عن الغرب . أما كيف كان الأخذ عن الغرب ؟ فلا نجد بحثا ودراسات تبذل الريق . لقد انصرف عدد من الباحثين في العقد الأخير إلى العناية بالقصة العربية في تراثها الموهل في القدم وبينوا ذلك الغنى للقصص المقتصر الباقي من العصر الجاهلي والعصور الإسلامية اللاحقة حتى مطلع القرن التاسع عشر^(٣) .

٣- من الملحوظ ، ان ثمة استسلاما لهذا الفهم المدرسي السائد حول القصة العربية الحديثة وراحتها في أن المؤثرات الأجنبية هي الأقوى في نشوئها وتطورها واتجاهاتها . ولعل حليم بركات ، وهو الروائي ورجل الاجتماع ، يوضح دلالة هذه الظاهرة في كتابه «المجتمع العربي المعاصر» ، إذ قال باختصار شديد :

«ولم تنقل الرواية والقصة القصيرة والمسرح والرسم وغيرها من الفنون بالتراث القديم كما أثقل الشعر ، فلم تصنف بالحدة ذاتها بين قديم وحديث . . ويعود ذلك لأن هذه الفنون لم تكن تعتبر جزءا أساسيا من التراث الثقافي التخيوي رغم انها كانت موجودة ومنتشرة ، فجاءت البدايات الأولى في عصر النهضة تقليدا ، ليس للفنون العربية الكلاسيكية بل للفنون الغربية . رغم تراث ألف ليلة وليلة وحكايات كليلة ودمنة ورسالة الغفران وحي بن يقظان وأقاصيص

الأغاني ومقامات الحريري والهمذاني (التي قلدها ونسج على منوالها محمد المولىحي في حديث عيسى بن هشام وحافظ إبراهيم في ليالي سطوح)، اعتبرت الرواية والقصة منذ البدء فناً جديداً، فترجمت النماذج الغربية وقلدت تقليداً فجاً^(١٢). ويتساءل المرء، بعد عرض تطور القصة العربية الحديثة كم كان هذا الرأي مجانباً للحقيقة التاريخية، ان عرض الموقف من المؤثرات الأجنبية ذاتها يوضح المسألة أكثر. وقد ساعد على تكريس هذا الفهم هيمنة فكر التبعية على الوجدان الثقافي العام، ولاشك أن مجرد التفكير الأدبي بهذه المسألة يعني خرقاً لهذا الفكر ومجابهة، وكان أشار الناقد محسن جاسم الموسوي الى حدّى هذه المجابهة، عندما لاحظ أن المحاولات المتميزة في هذا المجال كانت لكتاب مهرة «كانوا يمتلكون وعياً أحسن بالواقع»، «فعندما يتبدى الروائيون بمناقشة أنفسهم وتفحص الواقع تكون قد مضينا شوطاً بعيداً لا في نقل الواقع بل في ملاحظته ومناقشته وفرص رؤيتنا عليه»^(١٣). وقد نتج عن إشكالية مجابهة فكر التبعية في فهم واقع المؤثرات الأجنبية أمران هما:

أ- قلة الوثائق حول وعي القاص العربي الحديث لفنه، كالمذكرات واليوميات والملاحظات حول الشعل الإبداعي وتنميف القاص، فكانت تحرية القاص العربي الحديث كتيمة غالباً، عصية على التتهيج والتفعيد والتظهير (السياق المعرفي والإبداعي المنتظم والملموس في بيانات وشهادات وكتابات أخرى). وثمة كتب قليلة جداً حول تجارب القصاصين العرب كتبوها بأنفسهم مثلاً فعل عبد الحميد حودة السحار وحنّا مينه^(١٤) وكذلك هي المقالات التي كتبها أصحابها لرصد تجاربهم القصصية وتحليلها واكتشاف علاماتها الدالة. أما تصريحات القصاصين حول تجاربهم في المقالات والاستفتاءات وسواها فهي قليلة كما حدث مع نجيب محفوظ وجبرا إبراهيم جبرا وعبد السلام العجيلي وعبد الرحمن الريبي الذين جمعت، أو جمعوا بأنفسهم، أحاديثهم في كتب^(١٥) ومن جانب آخر قلة هم القصاصون العرب الذين كانوا نقاداً كما هو الحال مع يحيى حقي ويوسف الشاروني وسهيل إدريس وعبد الرحمن الريبي ونبيل سليمان^(١٦) وهؤلاء القصاصون النقاد عنوانا بتاج غيرهم قبل ان يكشفوا صنعتهم وتفكيرهم الأدبي بشغلهم القصصي.

ب- استنثار الشعر بفن النقد نظرياً وتطبيقياً، بحكم مركزية الشعر وأولويته في التقاليد الأدبية العربية، فعابت العناية عن نقد القصة ونش موروثاتها وتحديد طوايع نموها وظواهرها. وما تزال حتى اليوم الغلبة في النقد النظري والتطبيقي لفن الشعر حتى عندما يتعلق الأمر بدراسة قضية ثقافية مركزية أو الظواهر الفنية الشاملة. من المعروف أن الوثائق الأجنبية تكون عن طريق الاتصال المباشر أو الترجمة وتعرّف بإيجاز الى هذه المؤثرات من خلال مناقشة:

- ١- د. حسام الخطيب (في سورية).
- ٢- د. محمد يوسف مجرم (في لبنان).
- ٣- نعيم الياني (في بلاد الشام).
- ٤- عبدالعزيز عبد المجيد، عبد المحسن طه بدر (في مصر).

٥- د. كوثر عبدالسلام البحيري (في مصر)“.

وإزاء فقر الوثائق الدالة على وعي القاص لثقافته وتجربته وذاته فإننا نستعرف إلى المؤثرات من خلال هذه الأنحاء القليلة ريتا يسعف الوقت بفريق من الباحثين يتقصى مثل هذه الوثائق في الصحف والدوريات ويطون الكتب غير المتخصصة بالقصة.

تعد دراسة الحطيط الأكثر نموذجية في تقصي سبل المؤثرات الأجنبية وتأثيرها على القصة العربية في قطر واحد هو سورية وقد أشار الحطيط في مقدمة دراسته إلى صعوبة هذا البحث، «وذلك لعدم وجود دراسات رصينة عن المجتمع العربي في سورية خلال هذا القرن بل عن تاريخ سورية الحديث بوجه عام. ولم تكن هذه هي الصعوبة الوحيدة، فهناك صعوبة التوصل إلى الدوريات ولو أنها ترجع إلى فترة حديثة جدا، وهناك مشكلة تحديد تواريخ القصص المدروسة لأن عادة انشأت تاريخ الطبع على الكتاب لم تتأصل بعد، وهناك في الأساس مسألة العثور على الكتب التي ألقت خلال مراحل لم يكن نظام الإيداع في المكتبات العامة قد عرف فيها أو روعي مراعاة دقيقة»^(١) على أن المصدر الأهم لدراسة المؤثرات الأجنبية هو بيانات القصاصين عن تجاربهم القصصية نفسها، والمناخ الثقافي والتقدي الذي نتج في طلال القصة، فقد يعترف قاص بتأثره بأسلوب أو فكرة أو تقنية، ثم لا يظهر هذا التأثير في إنتاجه، والعكس صحيح.

إن المهم في دراسة المؤثرات الأجنبية هو عدم الركون إلى التعميم، وإيتار تقصي سبل هذه المؤثرات وأشكال ظهورها في القصة نفسها.

واذا نظرنا إلى رائد الترجمة فنستجد تأثيره ضعيفا بالقياس إلى الاتصال الشخصي، ومرد ذلك إلى أن المترجمين حتى نهاية الحرب العالمية الثانية لم يتوفروا على جدية في اختيار مترجماتهم أو دقة في الترجمة، فبالت الترجمة في المرحلة الأولى إلى السهولة والإندال، على عكس الكتاب المحافظين الذين تزودوا من التراث، واستمروا بالتقاليد الأدبية، موثمين بين أساليب الخطاب القصصي التي تستدعيها حاجات الصحافة وحاجات الذوق الجديد للقراء العرب، وثمة إحصاء لاقت للنظر قام به محمد يوسف نجم للترجمات القصصية منذ ١٨٨٠ إلى عام ١٩١٦، وهي ترجمات في غالبيتها لكُتّاب لاقية فكرية أو فنية لهم في سياق الأدب الفرنسي نفسه، وقد غلب على الترجمات التصرف أو الاقتباس.

أما المترجمون الذين حرصوا على الترجمة، فلعل ماقاله كرم ملحم كرم. رائد القصة الحديثة في لبنان، عن صديقه طانيوس عبده، شيخ المترجمين في هذه الفترة يكشف عن المستوى المستهتر والمتردي لترجمة القصة، والذي لايفيد بعد ذلك:

«ولم تكن الترجمة في عرف طانيوس عبده سوى أداء المعنى - وهيهات... وهو شر ماتيل به مستزلات الألام. فالمنشئ مع التفاته إلى المعنى يضمن بالمبني أن يهون وقد نفضده في دياجعة مختارة اللفظ، مشرقة الصياغة، مما أهمل طانيوس حتى كاد يكون من المؤلف على أميال رحاب. وعذره أن مانقله عن الفرنسية ليس من الروائع ولم يترجم في معظم مانقل غير القصص العام

التوازي في رغبة الأدب السمين وليس يعتصم بمنعة البقاء. . على ان العذر الصادق لا يجاوز ضوولة المام طانيوس باللغة القريسية . فيقرأ ويستدل مما يث في عينيه من بيان على مرمى المتنبي ، ولايلت ان يطوى الكتاب ويميل على ترجمته بما تراه له مه ، فيكتب الصفحات تلو الصفحات دون ان ينعم النظر فيما خطت يمينه . فلا يمحو كلمة وليس يستطيب المحو ، ولا يعتمد البلاغة وجودة العبارة ، وهو مهمل على برم وربها على نفاذ ، بل يكتب بلغة واهية الا أنها واضحة . فلا تعلق لغة العامة بسوى انطباقها على احكام النحو . وحجته ان القصة يجب تذييل معانيها لكل ذهن لتلا يتحاماها من تقهقر على النفاذ الى صفايا البيان . وهذه البراءة من الأصل ان تكون تجوز في بعض فصول مستفيضة تحفز الى الملل ، فليست مما يرضى عنه الاخلاص للفن في الشطر الأوفر من النقل ، والا أصيب المتن بالتحريف الناحر ولقي الكاتب والكتاب بمن يترجمها غصاصة يتروعد عنها . فلا يلم ببدائعها من يقرأها في اللغة العربية ولا تستبقي هذه اللغة الأثر المتقول وهي المستهينة بالغث الشحيحة بالنثف»^(١١).

وهذا ماجعل ناقدًا آخر مثل عبدالمحسن طه بدر يسمى هذا النوع برواية التسلية والترفيه ، وهو الغالب عموما على القصص المترجم في المرحلة الأولى . ويعزو هذا الناقد الاسباب الى ضعف ثقافة المترجمين وإهمالهم ، وغلبة عناصر الاثارة والحب والمغامرة على الانتاج المترجم ، وضعف القيمة الفنية للمترجمات ، والتشويه الكامل للقصص المترجم ، وضعف لغة الترجمة ، والخصوع لذوق أنصاف المتعلمين من القراء ، والخوف من الاصطدام بالبيئة . . الخ^(١٢).

أما الترجمة المؤثرة ، فيشير تتبعها الى عناية القاص العربي بالمكونات التراثية بالدرجة الأولى ، فقد كان القاص العربي الحديث واعيا لوجود القصة الغربية وتطورها ، وواعيا لاشكال تراثه القصصي ، ومع ذلك لم يلجأ الى الغرب بل صاغ قصصه وفق ماوعاه وخبره ، تحقيقا لغايتين هما ، كما أشرنا ، حاجات الصحافة وحاجات الذوق الأدبي من جهة ، وموقف القاص النقدي من القصة الغربية نفسها ، أي وعيه بعملية انتاج قصته ضمن اللحظة الحضارية وتطور مجتمعه ، من جهة أخرى .

لقد حاولت كوثر البحيري أن تنقضي أثر الأدب الفرنسي على القصة القصيرة فوجدت مايلي :

« ان لون المقاومة قد أثر على القصة من الناحية الشكلية . أما من ناحية الجوهر فان التأثير الأكبر كان «لألف ليلة وليلة» ، فخر القصص ، التي سوف تكون ملهمة لبعض كتاب القصة ومع ذلك ، فان القصة المصرية في تطورها من الناحية الفنية ليست مقامه ولا قصة من قصص «الف ليلة وليلة» ، ولكنها قصة معاصرة مستقلة رأسا من الأدب الفرنسي^(١٣) .

الا أن هذا الرأي لا يصمد أمام تقصي حجم المؤثرات الأجنبية ، ولا سيما الفرنسية في دراستها ، ففي المرحلة الأولى ، تساءلت البحيري :

لماذا حاول الكتاب العرب من قصصين ونقاد في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر احياء شكل المقامة ؟ ومن بين النقاد نذكر ناصيف اليازجي (اللبناني) الذي كتب «مجمع

البحرين» وعبدالله فكرى (المصرى) الذي كتب «الآثار الفكرية» وهي مقامات اجتماعية هادفة، ومن بين الروائيين، نذكر على مبارك في رواية «علم الدين» وعبد المولى في «حديث عيسى بن هشام» وحافظ ابراهيم في «ليلي سطحي».

ثم تعزو السبب الى نوع من الرغبة في الحفاظ على التراث أو العزة العربية^(١٢). انهم اذا تبنا فكرة كتابة قصص بالمعنى الحديث للكلمة فسوف يحاولون، بدافع من عقليتهم المحافظة أو لتأثرهم بالقديم، أن يكسبوا قصصهم شكلا قديما تقليديا مثل شكل المقامة أو قصص «ألف ليلة وليلة»، ومشاهم على مبارك وعبد المولى وحافظ ابراهيم وأحمد شوقي، على الرغم من صلتهم جميعا بالأدب الفرنسي، سواء من قريب أو بعيد. وتقول بصريح العبارة، وهو تأكيد على استمرار التقاليد الأدبية العربية: «وقد اقتبسوا من هذا الأدب — تقصد الفرنسي — فكرة القصة في قالبها الحديث إلا أن طابعهم المحافظ وحرصهم على التعلق بالتراث العربي حال بينهم وبين التخلص كلية من تأثير التقاليد»^(١٣).

وبعد مقارنتها للترجمات عن الفرنسية، أكدت ماسبق قوله، ان هذه المجموعة من كتاب القصة كانت تعمل بدافع من حاجة اجتماعية للتنقيف والتسلية، وقد فضلت أن تكسو قصصها بغلاف قديم اما خوفا من الجديد، واما بدافع من عزة الحفاظ على القديم.

أما رأيها بأن هذا الغلاف القديم خداع، وأن جوهر هذه القصص يدين بالكثير للأدب الفرنسي^(١٤) فلا يصمد للبحث، لأن طول القصة أو قصرها ليس خصيصة للقصة الفرنسية وحدها، فثمة سرد قصصي طويل وقصير في تراث الشعوب كلها، ومنها التراث العربي كما رأينا، وكذلك هو القول بشأن موضوعات القصة الاجتماعية والسياسية أو الأخلاقية.

ويعزز رأينا في قوة التقاليد الأدبية في تطور القصة العربية الحديثة ازاء المؤثرات الأجنبية أن مترجمي القصة انفسهم مثل رفاعه الطهطاوي (مغامرات تليهاك)، ونجيب الحداد (الفرسان الثلاثة لدوماس الابن) وعبد عثمان جلال (مترجم برنارد دى سان بيير وراسين)، وحافظ ابراهيم (البؤساء) والمنفلوطي (لبعض القصص الفرنسية)، والزيات (رافائيل)، ان هؤلاء المترجمين قد راعوا خط تطور الذوق المصري بالدرجة الاولى، ولم يعنوا بالترجمة الدقيقة أو الحرفية.

كان التعلق بالمشجاة (الميلودراما) مناسبا لنمو الطبقات الجديدة في المجتمع العربي، الطبقة الوسطى والبرجوازية، ومناسبا للنفجائع القومية التي صارت الغالبة على الوجدان العربي منذ أواخر القرن التاسع عشر.

ومع نهاية الحرب العالمية الاولى، دخلت الترجمة اتجاهات متباينة منها الدقة والاختيار السليم، كما لدى طه حسين ومن تلاه، وهو اتجاه ضعيف حتى نهاية الحرب العالمية الثانية. وهنا يتساءل الباحث عن مدى صحة الصفاق المؤثرات الأجنبية بتطور القصة، فقد ظهر مقلدون ومقتبسون للقصة الغربية، ولا سيما الاجتماعية الأخلاقية الإصلاحية والعاطفية التي كتبها قصاصون من بلاد الشام ومصر مثل نجيب الحداد ونبه هاشم والبستانيون (سليم ومعيد

واليس) ، الا ان تأثيرهم لا يذكر في تطور القصة العربية الحديثة اذ لا يجد المتبعون ذكرا لتأثيرهم الا في المصادر التاريخية ، فكيف بتأثيرهم على القراء أو الكتاب أو تطور الدوق الادبي أو الشعبي ، وغني عن القول انه لا تطع أعماهم الا مرة واحدة حين طهورها آنذاك . .

أما القصاصون المجددون في الفترة الثانية ، أمثال جرجي زيدان و فرح انطون ومحمد حسين هيكل والمفلوطي ، فقد رفضوا التأثير المباشر الاحني وعاليتهم اتصلوا مباشرة بالادب الفرنسي و أتقنوا اللغة الفرنسية . ولاشك ، ان الربط الميكانيكي بين المؤثرات الاجنبية وتطور القصة العربية الحديثة لا يواقي الحقيقة التاريخية والحقيقة الادبية ، لأن البارز في ترجمة القصاصين العرب هو الوعي الحاد الى حد التآمر بالعرب ازاء شعور الهيمنة الثقافية المبكر ، وما استتعه من مشكلات واشكالات ، ومنها تكون الاجناس الادبية الحديثة .

ففي المرحلة الثانية ، كان الصراع على أشده في ذات القاص العربي الحديث ، وحتى نهاية الثلاثينات والقصاصون يرفضون التبعية ويتمسكون بالترات ، وعلى الرغم من ظهور بعض المؤثرات الأجنبية في السرد العربي الحديث عند طه حسين (مصر) ورضا حوحو (الجزائر) وصالح السويسي (تونس) ومحمود احمد السيد (العراق) ورثيف خوري (لبنان) ، (وهم من احيال مختلفة) فان تنازع التأصيل قائم . ليس نضج القصة أو ذروة تطورها أو أوج اكتمالها هو التنفيذي من الآداب الاحيية بل الاستفادة منها على اساس سيروية التقاليد الأدبية ، التي شكلت عناصر الصراع في ذات القصاصين العرب ، فجعلت قاصا متمرسا مثل طه حسين يرفض تسمية كتابه (المعذبون في الارض) (١٩٤٩) قصصا بل كتابا قصصيا .

وتقدم تجربة رثيف خوري (١٩١٢-١٩٦٧) وهو أديب وقاص وناقد بارز في لبنان ، مثالا للاعتدال في تلقي المؤثرات الأجنبية عن وعي حاد بالذات والاصالة الثقافية ، اتصل مباشرة بالآداب الأجنبية ولكنه شأن الكثير من المفكرين والأدباء النهضويين والحدائين سعوا الى دور المثقف العضوي المنتمي الى أمته ، والمرتبط بمجتمعه وتقدمه ، فعاد الى احياء القصص العربي القديم ، واستعاد بعض عناصر السرد العربي حريصا على الطابع التعليمي لأدبه ، وتوظيف التراث في أدبه وفي معركة الوجود العربي^(١٧) . ويؤكد الخطيب هذه النتائج ايضا ، فالذين استفادوا من المؤثرات الأجنبية مباشرة كانوا الحلقة الأضعف في تطور القصة العربية الحديثة ، على الرغم من انتظام الترجمة واتساعها وتنوعها وشمولها لأدب لم تكن تعرفها من قبل ، كالأدب السوفيتي ، والآداب الاسكندنافية وعلى الرغم من دخول الترجمة الميادين الراهنة للآداب الأجنبية واتجاهاتها ، كالترعرع مباشرة الى حد (التلفق السريع) للآداب الوجودية واللامعقول والعبث والاتجاهات الحدائية الأخرى ، كالرواية الجديدة .

لقد تغير موقف كتاب القصة من المؤثرات الأجنبية ، فكانت الثقة بالنفس . الى حد نقد التجربة الغربية وإزديادها^(١٨) .

فقد عبر هاني الراهب على سبيل المثال عن نقد قاس مبكر لبعض أهم اعلام القصة الحديثة كديستوفسكي وليوتوستوي وجيمس جويس وهينجواي وفوكنر وداريل حتى انه بدا

كالبهلولان متقافزا فوق اساليب هؤلاء المعلمين دون ملموسية واضحة في تجربته آنذاك كأن يقول : (ربما لأن في كل من (الآخوة كاراموزف) و (الحرب والسلام) و (يوليوسيز) مائتي صفحة يمكن حذفها . وربما بسبب من اسراف هينغواي اذ يرض عشرين صفحة بتفاصيل ودقائق عديدة من الحوار والحادثة ليقول شيئاً يمكن قوله بصفحة ونصف باستثناء (الشيخ والبحر) .

وعزز هذا الموقف وعي التراث على انه سبيل للاتصال ، ووعي الآخر ، (الغرب) على انه الهيمنة والتبعية . انه الموقف النقدي لكتاب القصة الذين اتصلوا بالأدب الاجنبية مباشرة او قرأوا نصوصها مباشرة . ثم شرعوا يخوضون تجاربهم ، مطورين تقاليدهم في مسارب شتى ، والحاسم في ذلك كله ليس المؤثرات الاجنبية او المكونات التراثية فحسب بل وعي الشروط التاريخية والاجتماعية والثقافية بالدرجة الاولى

لاشك ، ان تطور اي فن مرهون بعاملين اساسيين هما التقاليد الادبية والتطور الحضاري لمجتمع من المجتمعات اما الخصائص الفردية والمؤثرات الاجنبية فهي ادخل في ذلك العاملين ايضا . لأنها يندرجان في محطة التطور الحضاري بالاستناد الى قواعد التقاليد الادبية في الوقت نفسه ، فالخصائص الفردية لانبت في فراع ، والمؤثرات الاجنبية لاتنفع فعلها بمعزل عن التطور الاجتماعي والثقافي ولعلنا نعاود تمحيص المؤثرات الاجنبية في سياقها التاريخي على تطور فن القصة العربية الحديثة من خلال الحوار المتصل بين عناصر العر الفصصي في مجتمعه أولاً وإزاء نظريته ثانياً ، وضمن واقعها الفني ثالثاً ، وفيما طمح اليه من رؤية فكرية وفنية وابعا ، تم نستعرض الصور الدالة على فهم القصاصيين للبناء الفني للقصة ، ونقدم تفسيراً للتحويلات التي كونت القصة متأثرة بالغرب في مراحل تعيها الكبرى

١ - حوار القصة والمجتمع .

تعد القصة العربية الحديثة انجازاً تحديثياً اكثر من بقية الاجناس الادبية العربية الاخرى فقد تطورت كثيراً منذ منتصف القرن التاسع عشر الى يومنا هذا ، وإذا كانت المعضلة هي بحث سيروية التقاليد الادبية في القصة العربية الحديثة ، فان العلاقة بين القصة والمجتمع تضيء محرى هذه السيروية ، وتكشف عن حجم المؤثرات الاجنبية ، والمكونات التراثية في الوقت نفسه .

لقد فهم تحديث القصة العربية على انه بلوغها مبلغ النضج ، ويلخص الباحثون هذا النضج بأنه جودة التوصيل ، ومن سماته الاسلوب التصويري والشخصيات المعقدة والابتكار والبناء المتناسك والموضوعية الفنية . . الخ . . .^(١٩)

على ان نقد القصة في المراحل التالية ، سيرى في هذه السمات خصائص لاتعني القصة وحدها . بل عرس أجناساً أدبية أخرى كالمرح على سبيل المثال ، حين اكتشفت آليات السرد والوحدات الحكائية وغير ذلك^(٢٠) . ان ذلك الفهم للنضج الفني - كما ذكرنا - يستند الى انجاز الغرب الأدبي الذي يرى القصة الغربية ومثاله كتاب أواخر القرن الماضي وعلى وجه التحديد آلان بوموباسان .

بيننا لاحظنا في الفصل السابق أن القصة الغربية مرحلة في تطور فن القصة، وأن القصة العربية ومنها الرواية العربية، لم تكن تقليدا للتراث، بل كانت رحلة عسيرة لتكون الأجناس الأدبية الحديثة في خضم التطور الحضاري والاجتماعي المائل الذي عاشه العرب منذ عصر النهضة في مطلع القرن الماضي، وإن التحدي الحضاري هو الذي قاد هذه الرحلة على أنها وعي للذات بالدرجة الأولى. وبعيدا عن ملاسبات مفهوم النهضة ومفهوم التحديث^(٢١)، فاد الأجناس الأدبية الحديثة تشكلت وسط الصراع مع الغرب، وخرجت القصة العربية الحديثة من منعطف وعي الذات استنادا لحاجات مجتمعية أولا، وتلبية لأحلام الهوية ثانيا^(٢٢)، وإذا كان كتاب ((حديث عيسى بن هشام)) علامة في تطور القصة العربية، فإن غالبية البحوث تؤكد على أنه حديث وعي أوجد أشكالا فنية متباينة في الكتاب نفسه مواكبة لتعاضد أجيال مختلفة المشارب والأهواء، وإن التحول الاجتماعي والحضاري ولد تحولا أدبيا في مستوى التعبير والدلالات، فيه من رواسب المقامات وبذور الرواية وصور المسرحية مافي حياة القوم من احتكاك العائتم والطرايش^(٢٣)، وفي دراسته المعمقة لأثر التطور الحضاري على تطور الأشكال القصصية العربية في مصر، لاحظ يوسف الشاروني علاقة وثيقة بين النضج الحضاري ونضج الشكل القصصي^(٢٤)، والنضج لايعني التجديد وحده، بل يفيد تراكم خصائص معرفية وفنية وعلمية في تشكل القصة تستجيب لتحديات الحداثة على أنها تحديات حضارية لأبد من مواجهتها ومن أبرز ماتتبع

علاقة القصة بالمجتمع، في ضوء تطور الأشكال القصصية ما يلي :

.. ان ثمة علاقة تبادلية بين حاجات المجتمع وحاجات الفن . فقد دل مسار تطور القصة العربية الحديثة على أن الفن يبنى على ضوء الواقع مثل المفاهيم جميعها، فالمفاهيم لا تلبس الواقع ولا تختلب، والفن لا يخلق الواقع على مقاسه، بل الواقع هو الذى يصوغ فونه، وقد كان العامل الرئيسى في تطور القصة العربية الحديثة هو أن القصصين ربطوا فنههم بحاجات مجتمعههم، فحددت حاجات المجتمع حاجات الفن، وتطورت الأشكال القصصية من الأسط إلى الأعقد، ومن التقريرر والمباشرة إلى التحليل والتصوير والتعبير الجمالي عن التطورات الاجتماعية والحضارية المستجدة، ووسط القصاصون انتاجهم القصصي بتحويلات مجتمعههم الكبرى، منذ التسيخ علي مبارك إلى عبدالرحمن ميف، مروراً بأعلام طورو القصة العربية باتجاه انجازها الحديث المتصل بتقاليد القومية، كالمويلحي والمفلوطي ونعيمة ولاشين والحكيم وطه حسين وفؤاد الشايب والعجيلي . . وغيرهم .

لقد اعتنى هؤلاء القصاصون بوسائل الاتصال على أنها وسائل توصيل وتأثير في الوقت نفسه، كالصحافة والكتاب، والأذاعة المسموعة والمرئية فيما بعد، في مواجهة الأمية والأمية الثقافية وهذا ما أنعش المحاولات البدائية للقصة، كالصورة القصصية أو اللوحات القلمية، أو التحقيق القصصي، أو المقال القصصي، ولا شك، أن القاص العربي كان يعرف، وهو يقبل على كتابتها، أنه يمزج من القصة وفنون الاعلام الصحفي^(٢٥)

— تراجم النهائي الذى يدغم بين صوت القاص وصوت الفن، بين خطاب القاص الشخصي، نفس القاص ومعتقداته واهواؤه ومراحجه وتفكيره، وخطاب الفن ولا سيما رؤيته الموضوعية، الفكرية والفنية كما تملأها حاجات الفن، لا حاجات الدعوة والتشهير والإصلاح الاجتماعي وحدها. ويرى بعض النقاد أن تطور الموقف الفني للقصاصين باتجاه السرد والحكاية وضبط الحوافز هو الذى انعطف بموقفهم الفكري، وكانت مقدرة القاص العربي الحديث على أن يكون «حكيواتيا» عن التجربة العربية الباهضة سبيله الأول إلى تخليص منه القصصي من سيطرة النهائي بوصفها عيبا فنيا يضاف إلى العيوب الأخرى^(٢٧). ومن أبرز الكتاب الذين يظهر النهائي ولوازمه في فهم القصصي بشير إلى طه حسين وعبد السلام العجيلي، الأول في تغليب النص السري منزوعه إلى المشاقفة، والثاني في تعليق العنصر السري بنزوعه إلى استخدام الثقافة العلمية من واقع عمله كطبيب.

— تراجع الحضور السلي للغرب شيئا فشيئا إزاء تعاظم وعي الهوية لدى القاص العربي الحديث. بمعنى أن الشغل القصصي منذ مطلع السبعينات لم يعد محكوما بهواجس التأثير السلي للمشاقفة، فقد ارتفعت قمة الإبداع في أرض تجربته، وصمن تاريخه، وتعاكس هذه النظرة تفريقا بين اكتشاف التقدم الأوربي واكتشاف الأجاس الأدبية، فالذي اكتشف هو آلية الصراع مع الغرب وليس هذه بالضرورة صراعا مع التحديث.

لقد وعى القاص العربي الحديث عدوه الغرب، كما أشرنا، وهذا لا يمنع من اكتشاف أنظمتها المعرفية والفكرية. وفي ميدان القصة، اكتشف نظام القص - السرد - الحكاكية تفاعلا مع الحضور الإيجابي لمعنى التراث الغربي. وجوهر المسألة، هو نمي التبعية من أجل وعي «مخاطر هامشية الحياة العربية الناتجة عن تبعيتها لمركز خارج ذاتها»^(٢٨). وقد لوحظت المحاولات الواعية للاستقلال في عمليات تأصيل المسرح العربي، وجرت، وتجري، في عقدي السبعينات والثمانينات، مثل هذه المحاولات الواعية في عمليات تأصيل فن القص كما سئرى في الفصل التالي، أي أن سيرونة التقاليد الأدبية في القصة العربية الحديثة ثقافية وحضارية مثلما هي فنية وتقنية.

٢ - حوار الواقع والنظرية:

إن تشكل جنس أدبي يعني - فنيا يعنيه أساسا - تبين حدوده شكلا فنيا يتهايز عن أشكال فنية، ولو جاورت تخومه أو امتزجت بفضائه، فالقصة ليست جنسا أدبيا صافيا، لأننا نجد قصة شعرية، والدراما هي بالأصل فعل ومعوله الفني هو تناميته باتجاه حبكة ما، ونقاد الأدب المتمزون يميزون الحوارية عن القصة، أما الشكلايون فربما كانوا هم العقاد الذين كشفوا عن تقنية القصة من خلال السرد والتحفيز، ولم يكن هذا الكشف تطورا مفاجئا، فقد كان الحديث معروفا قبل الشكلايين عن السرد والتحفيز^(٢٩)، ولكن الشكلايين بالذات هم الذين ربطوا بينهما من أجل وضع لنظرية القصة تحيط بتخومها مع الأجاس الأدبية الأخرى وتحدد علاقاتها

مع الاشكال السردية الأخرى التي تمتزج بمضامينها كأن تستخدم القصة في الشعر، أو الفعلية في المسرح . وقد تأخر مثل هذا الفهم المتقدم لنظرية القصة في الأدب العربي الحديث حتى مطلع السبعينيات من القرن العشرين بفضل اسهام الشكلايين، والامشاج البنيوية والتكوينية واللسانية التي حالطت الشكلاية خلال سنوات السبعينات .

لقد وحه لوم شديد الى تكون السائد العربي الحديث ، ومثله المثقف على وجه العموم، «كمستغرب سواء تم ذلك في الوطن العربي أو في الغرب » ، وقد عكس هذا التكون استلاب السائد على اداة الانتاج الثقافية العليا ، الجامعة ، حيث يعاد انتاج الاختضاع الثقافي . فالاستاذ تابع ثقافي للمركز على الأغلب ، والطالب ناقل ، ضمن آلية التبعية والنقل التي تسم المرحلة . ان الاختضاع الفكري ينتج التبعية الثقافية ، والتبعية الثقافية تنتج الاختضاع الفكري . وهكذا استتبع ثقافي وانتاج الفكر اللاتارخي ، إلا أن هذا اللوم والنقد القاسي أثمر في العقدين الأخيرين بزوغ وعي نظري بالواقع الأدبي في قلب آليات الاختضاع الفكري والتبعية ، ولا شك أن اسهام الشكلايين ملحوظ في تدعيم صور الواقع والنظرية ^(٢٩) .

لقد ظل التفاوت قائماً في الواقع الأدبي وهو يصوغ تجاربه الشكلية والفنية والفكرية والنظرية الأدبية التي يجرى وعيها ببطء وسط تفاعلات ثقافية وإيديولوجية واجتماعية هائلة ، ولعلنا نحدد إطاراً لبحث هذا الأمر من خلال توضيح النقلة من مراعاة تطور المجتمع الى مراعاة تطور العن من جهة ، ودرس هذه النقلة في اطار وعي الغرب أو وعي أهوية من جهة أخرى . ثم نكتشف جوانب من حوار الواقع والنظرية في جوانب :

- القومي والقطري في الأدب العربي الحديث .

- خيرة الكاتب والسائد والقاري .

لم يعد محديا الحديث عن الادعاء القائل بأن القصة فن اوروبي مستورد يمد جذوره في الثقافة الأوروبية ، وليس له أية جذور في تراثنا العربي الذي يعد تراثا شعريا بالدرجة الأولى ^(٣٠) . لسببين بسيطين الأول هو غنى التراث العربي بفنون السرد والشعر ، من علوم الكلام الى العلوم المختلفة الى الشعر الفني ، والثاني هو حداثة القصة الاوربية نفسها وفق الفهم الذي يدور الادعاء حوله ، وهذه في جوهرها عملية تغريب ، واستمرار للاستلاب الثقافي ، لأن هؤلاء المثقفين والنقاد يبحثون ليس عن الاشكال الأدبية ، بل جذورها ، أو حتى المضامين الأدبية في الغرب نفسه ، ناسين أو متناسين أهمية الجدل العميق والمستمر بين الأدب والواقع ، والذي يتم على مستوى الشكل الأدبي بقدر ما يتحقق في المضامين والموضوعات الأدبية ذاتها ^(٣١) .

وفي هذا المجال نشير الى أن القيم الفنية لا تؤخذ من قيم الرواج ، فالكاتب الراج ليس مقياسا لتطور الفن ، واذا كانت روايات التسلية والترفيه هي الراجة ولا سيما في مرحلة النشوء والتخلق ، فانها لم تكن مؤثرة وفعالة في تطور القصة العربية الحديثة ، وسرعان ما نسيت قصص نسيب المشعلاني وشاكر شقير وطانيوس عبده ومحمد لطفي ونعمون مركزل وسواهم ، لتظل شاخصة للعيان القصص والروايات التعليمية والتاريخية والاجتماعية التي سميت في تطورها

اللاحق « الرواية الفنية » قياساً الى بضوح الوظيفة وبناء العقدة ورسم الشخصيات وغير ذلك^(٣٣).

لقد ارتفعت روايات التسلية والترفيه بذوق القراء وحاجات وسائل الاتصال بالجماهير اساساً، وفي مقدمتها الصحافة فترحت روايات الغرب العاطفية والرومانسية وروايات المغامرات والمصادفات والغرائب أو وضعت في اطرار أخرى وبيتات عربية أو مقارنة لها، اقتباساً أو اعداداً أو تصرفاً بالترجمة أو إعادة كتابة.

وفي مرحلة تالية، مرحلة التأسيس لقصة عربية حديثة، تحتفظ قصص وروايات معروف الارناؤوط وعلي خلقي وميشيل عفلق وفؤاد السايب بقيمة فنية على التطور أكثر من قصص محمد النجار بكثير، لأن الأخير رضي بدور هامشي وأناي وزائل هو ارضاء حاجات قرائه. لقد قام محمد النجار بنقلة لا تحفى على المتبعين هي تمسكه بالسرد الخبرى والصورة القصصية ولكنه أثقل كتابته القصصية بالمصادفات والقدرية وبعض التحكميات التي جاوزها فن القصة كالنزعة الخطائية والولع بوصف السلوك البشاذ والطريف وفقر التحليل لصالح امتاع القارئ وتسليته^(٣٤).

وفي مرحلة تشكل القصة العربية الحديثة منذ الأربعينات حتى اليوم نجد أن الكاتب الأكثر رواجاً في الخمسينات هو احسان عبدالقدوس، ولم يكتسب قيمته من شغله القصصي، بل من مخاطبته لجمهور محدد من القراء هو النساء والشباب بالدرجة الأولى، رضي أن يخاطب عواطفهم في لبوس موضوعات سياسية واجتماعية واخلاقية يمارى فيها الذوق العام^(٣٥). ان التقلات في تطور القصة العربية الحديثة هي حاصل مراعاة تطور المجتمع ومراعاة تطور الفن القصصي في الوقت نفسه، ومن هذا الجدل العميق بين الواقع والنظرية تشكلت القصة العربية الحديثة، وبهذا كان دور القصة المترجمة أو المقاربة لها أو التي تدور في فلك التقليد المباشر للقصة الغربية هو الأضعف، على الرغم من شيوعه ورواجه، أما شغل القاص العربي الحديث فكان صامتاً يخوض تجربته الخاصة في تشكيل قصة عربية أمينة لايفاق عصرها واثقة من أراضيتها الثقافية، وقد تبدت ملامح التجربة في انطلاقة القصة من تعبيرها عن الواقع العربي ومواجهة التحولات الاجتماعية أو التمهيد لها، في بلورة الطبقة الوسطى من أحشاء المجتمع الاقطاعي في القرن التاسع عشر، وفي نهوض طبقة الفلاحين والعمال وطبقة البرجوازية الصغيرة في القرن العشرين، حيث ارتبطت هذه البلورة بالظروف القومية وظروف الاستعمار والاستيطان الاستعماري وسقوط الهيمنة العثمانية حتى عام ١٩١٦، وظروف الاستعمار الجديد وقيام الكيان الصهيوني العنصرى على أرض فلسطين، وتكون الدول العربية المستقلة أو شبه المستقلة، أى أن أحلام بناء مجتمع عربي حديث تعارضت بانها، بتأثير الاستعمار والاستعمار الجديد والكيان الصهيوني، مع قيام نظام عربي أو أنظمة عربية قادرة على انجاز هذه الأحلام، وقد طبعت هذه الخيبة القومية بطوابيعها القاسية والمريرة التطلع الى تحديث المجتمع العربي، وألفت بتغلها

الباحظ على تحقيق الهوية القومية في الثقافة العربية، بل وجدت غالباً عوامل مدمرة أو ضاعطة على الوجدان القومي وذات الإبداع العربي^(٣٥).

ونستطيع أن نشير دون مبالغة إلى أن أهم صراعات الأدب العربي الحديث منذ عقدين من الزمن تبسّدت في العزو الثقافي الأميركي الصهيوني للأمة العربية وفي سياسات التطبيع الثقافي إثر اتفاقيات كامب ديفيد عام ١٩٧٩ ومعاهدة السلام بين مصر والكيان الصهيوني عام ١٩٨٠^(٣٦).

لقد ارتهن التعبير عن الواقع العربي ومواكبة التحولات الاجتماعية الكبرى لمستكلات الهوية، بمعنى التعبير الأصيل عن اليناث العربية، والاسهام في تكون الذوق الفني العام عبر ترشيد وسائل الاتصال بالجهامير، والانفتاح العقلاي على القصة الغربية الذي ينفع في المواءمة بين أدوار القصة التعليمية والتربوية من جهة، وخصائص القصة الجديدة في انتاجها وتلقيها وانتشارها من جهة أخرى، وبتعبير آخر، المواءمة بين التعبير الفني الناجع، والانتفاء القومي والعصرية.

ولعلنا نلمس دلالات لذلك في هذه الجوانب:

١- القومي والقطري في الأدب العربي الحديث:

لدى دراسة تطور القصة العربية في أي قطر من أقطارها نجد للملامح نفسها كما هو الحال في الانبثاق من الأشكال القديمة اياها كالمقامة والليالي والحكايات، وفي الميل الغربي ترجمة أو مقارنة للترجمة، وفي الاعتداد على أشكال تختلف عن الموروث العربي والمؤثرات الغربية مباشرة كالمقال القصصي أو اللوحات القلمية أو الصور القصصية، أو الكتاب القصصي أو السيرة الأدبية، وما هذه الأشكال الا تطعيم للسرد العربي أو السرد الغربي بما تمليه حاجات وسائل الاتصال، ولا سيما الصحافة حتى وقت قريب.

ان تطور القصة العربية في الخليج العربي، ومثله في الاردن والسعودية والكويت واليمن، لا يختلف كثيراً عنه في الأقطار العربية الأخرى^(٣٧).

وثمة حقيقة يعترف بها المثقفون العرب وكثير من المستشرقين الجدد هي وحدة التطور الثقافي العربي، والمسيرة الواحدة لتكون الأجناس الأدبية العربية، فقد سألت هيلاري كيلبا تريك في مقالها «الرواية العربية تقاليد واحدة»: هل الرواية العربية موجودة؟

وعلى الرغم من اقرارها بأن تطور الرواية العربية في الأقطار العربية الأخرى كان بطيئاً بالمقارنة مع مصر، فانها تؤكد أن عملية تشكل القصة والرواية في الأقطار الأخرى كاد يبدو مماثلاً ولو وصفت بدايته بالسرعة وفقر الأصالة وضعف التعبير في بعض الأحيان، الا أنه وصل الآن إلى مرحلة الاستقرار والثبات والتماثل العربي.

وتستند هذه المستشرق في تقديراتها الى دراسة معمقة للرواية العربية في مصر، وللى ثقتها في نقاد هذه الرواية المصريين الذين اعتمدت على حصافتهم في تبيين روايات كثيرة تعد، برأيهم، جزءا اساسيا من تطور هذا النوع في بلادهم، بينما تعاني هذه الروايات، برأيها، من النقص الفني وفقدان ألفة الشكل الجديد. هذا ما جاء في كتابها «الرواية المصرية الحديثة» ثم عادت في تقويمها للتقاليد والتجديد في قصص غسان كنفاني الى مراعاة عنصر التراث وتطويع اللغة وهما مشتركان لدى القصاصين العرب، في تطوير هذا النوع^(٣٨).

ويشير كروجر آلن في كتابه «الرواية العربية: مقدمة تاريخية ونقدية» الى أن تقاليد الرواية العربية قد تطورت من ناحيتي النضج والأصالة منذ الحرب العالمية الثانية، وهي تشكل الآن وسيلة فعالة للتعبير الثقافي مبنية على أساس العوامل المشتركة التي تشمل اللغة والآثار الثقافي والديني، وهذه هي أهم عناصر الوحدة الثقافية العربية وتطورها المشترك^(٣٩). وثمة اتفاق يسود دارسي الأدب العربي الحديث هو أنه تعبير عن الوحدة والتنوع في الوطن العربي، وهذا جوهر التقرير الذي عناه محمود علي مكي عن حركة الأدب العربي إزاء الأدب في اقليم أو قطر عندهما قال:

«وإذا كان من الطبيعي أن يعبر كل قطر عربي في ميادين الأدب المختلفة تعبيراً عن أوضاعه الخاصة، فإن ذلك ظل دائماً في إطار لغة مشتركة. وقد رأينا ذلك منذ ظهرت بواكير الأدب الاقليمية العربية منذ القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) حتى اليوم، فقد حمل أدب من هذه الأدب الاقليمية سماته المحلية المميزة ولكن بعبر ان يعني ذلك تحولا الى آداب قومية منفصلة كما حدث في آداب الامم الاوروبية ذات اللغات المشتقة من اللاتينية أو آداب الامم السلافية مثلا. فقد كانت هذه الآداب معبرة عن التنوع داخل الوحدة، وكأنها تنويعات مولدة من لحن موسيقي واحد»^(٤٠).

الكاتب والناقد والقارئ:

ما يزال الاعتراف بأن خبرة الكاتب وشغله القصصي سابق على خبرة الناقد قاتنا لدى غالبية المشتغلين بالنقد الأدبي، فقد تطورت القصة العربية، وارتادت عوالم مجهولة في اطارات حية للموضوعات الاجتماعية والانسانية، والوجود العربي برمته، ولكن النقد، كفعالية تابعة للابداع الأدبي، لم يبلغ في أفضل تجلياته الشأو الذي وصلت اليه القصة العربية الحديثة، ومازال الحوار بين الكاتب والقارئ متمرا ومتصلا بمعزل عن الحوار بين الكاتب والناقد في غالب الاحيان، بل إن انجازات كثير من القصاصين على طريق تطور القصة العربية الحديثة، صدرت عن أدباء تميزوا ببصيرتهم التقليدية كالمتفولطي وعيسى عبيد وطه حسين وتوفيق الحكيم وفؤاد الشايب وعبد السلام العجيلي ويحيى حقي في المراحل الأولى، وكنجيب محفوظ وجبرا ابراهيم جبرا واميل حبيبي ومبارك ربيع وعبدالرحمن منيف في راهن القصة العربية.

ان المقارنة بين مواقف محمود تيمور وعبد الحميد جودة السحار وبمحيى حقى ازاء الشغل القصصي تختلف كثيرا عن مواقف عبدالسلام العجيلي وعبدالرحمن منيف واميل حبيبي على سبيل المثال، فالاولى، تيمور والسحار وحقى، لا تعنيهم فكرة التقاليد الأدبية الا متكونة في التحديث القصصي وضمان الجمهور، وعلى تفاوت في نظرتهم للتراث القصصي، أما الأواخر، العجيلي ومنيف وحبيبي، فيرون أن التقاليد الأدبية هي التي تضمن التحديث والجمهور معا.

وربما كانت الاشارة الى غموض البديل القصصي والتقليل أو التردد أو الحيرة أمام الهوية كفيلاين بايضاح قضية هامة في تطور القصة العربية الحديثة هي أن الكاتب لا يستند الى فهم لحدود القصة جنسا أدبيا. كانت شهوة التحديث تتحكم به، وكان طلب الايصال الى الجمهور والتأثير فيه تستحوذ عليه، بينما أدرك القصاصون في المرحلة الأخيرة أن التحديث والجمهور يكونان في تئمر نظرية القصة لحاجات الوعي الجماهيري بوصفها حقلا معرفيا ينمو ويتطور داليا وشكليا وفيما ضمن شروطه الاجتماعية والثقافية^(٤١).

كان حساب الجمهور غالبا، ولكنه مضمهر ككتلة تصنعها الصحافة ووسائل الاتصال الأخرى. على أن القصة وسيلة اقناع وتأثير للرأي العام. ثم قضى القاص العربي زنا طويلا حتى رهن نجاح مهمة الايصال بضبط التجربة القصصية^(٤٢).

على أن تطور النقد، على الرغم من محدودية تأثيره، قد ساهم في تطور القصة العربية الحديثة وهذا ناتج بالدرجة الأولى عن أن ناقد القصة لم يظهر إلا متأخرا، لأن الاعتراف بالناقد الأدبي شاحب على وجه العموم في الحياة الثقافية العربية، ولا سيما الصحافة والاعلام الثقافي والتعليم والتعليم الجامعي.

لقد عانت فكرة القصة من اللامبالاة والاهمال في المراحل الأولى، ومن الالتباس والغموض في المراحل التالية، ليسود فهم غربي جاهز للقصة حتى وقت قريب صاغه رشاد رشدي في كتابه «فن القصة القصيرة»، ثم دارت في فليكه عشرات الكتب والكتب المدرسية. وتبدو المقارنة معيدة بين دوريات عربية عنيت بالقصة خلال نصف قرن تقريبا، وأخص بذلك «الأدب» (بيروت)، وكانت المجلة الأدبية العربية الأولى خلال أكثر من عقدين من الزمن، التي أصدرت عددا خاصا بالقصة عام ١٩٥٤، وحوى قصصا عربية ومترجمة ومقالة مؤلفة يتيمة عن القصة العربية في بلدان شمال افريقيا، وأخرى مترجمة ملخصة عن كتاب لنثلي كورمو بعنوان «فيزيولوجية القصة»، أما العدد الآخر الذي اختزنه للمقارنة فهو عدد ١٩٨٩ الكبير الحجم الخاص بالقصة في دولة الامارات العربية قياسا لعدد ١٩٥٤.

وقد ضم العدد قصة لكاتب من الامارات هو محمد حسن الحربي ودراسات لنقاد عرب حول تجربة القصة القصيرة في الامارات العربية وهم: يوسف الشاروني (مصر) ومحمد براده (المغرب) وصلاح فضل (مصر) ونيل سليمان (سورية) ونجيب العوفي (المغرب) وحاتم الصكر (العراق) وفاضل ثامر (العراق) وغيرهم. واذا تأملنا الموضوعات التي عالجوها فنجد التطور

المائل الذي وصل اليه نقد القصة خلال ثلاثة عقود من الزمن من مطلع الخمسينيات الى أواخر الثمانينات سواء في المصطلح، أو الاجراءات النقدية، أو فهم فكرة القصة العربية نفسها^(٤٣).

وتكون المقارنة أصدق وأكثر تنبيها للواقع في محلة «فصول» (القاهرة)، وهي المجلة النقدية العربية الأولى في الثمانينات، فقد خصت «الرواية وفن القص» بعدد خاص، و«القصة القصيرة، انجاسها وقصاها» بعدد خاص آخر، والمتأمل للعددین، وهما يكسان آخر تطورات التفكير النقدي العربي بالقصة، يحد أن الشغل بلعة القصص في التراث العربي هو الاهتمام الأول طموحا الى التأصيل القصصي، حيث تتأكد الخاصية المزدوجة للقصة العربية، «فیرت جانب مها الى تأثر بنوع أدبي محدد، اكمل شكله المتعين في الأدب الاوربي، ولكن یرتد

جانبا الأخر الى عناصر تراثية، ترفدها وتحدد خصوصيتها»^(٤٤)

لقد تطور نقد القصة القصيرة العربية كثيرا في العقدين الأخيرين، ولكن تاريخ نقد القصة بطيء جدا حتى مطلع السبعينات. ونشير في هذا الحیر الضيق الى بعض مظاهر حصيلة هذا النقد، ولا سيما جانبها السليبي، متوقعين عند مظهرين اولهما تطور نقد القصة في قطر واحد، لا يختلف عن بقية الاقطار العربية الأخرى هو سورية. وثانيهما تقلل المصطلح القصصي على أقلام النقاد العرب الى يومنا هذا.

لا شك، ان نقد القصة في الثقافة العربية ظل شاحبا الى وقت قريب، ولعل الاشارة الى بعض مظاهر تطور نقد القصة في سورية يعطي فكرة عن تطوره في الوطن العربية كله، بل إن سورية شهدت تحولات كبيرة في هذا النقد على خلاف بعض الاقطار العربية التي تقدمت فيها ممارسة النقد الأدبي كمصر على سبيل المثال، فقد كان نقد القصة مقتصرًا على النقد الصحفي والانطباعي والذوقي غالبا حتى مطلع الثلاثينات من هذا القرن، ويدل كشف مصادر نقد القصة في مصر عن مثل هذه النتيجة، بالاضافة الى مظاهر سائدة أخرى تلخص في غلبة المهمة التعليمية على النقد استنباعا لغلبة وظيفة القصة على طبيعتها في الممارسة الفنية، فركز النقاد الاوائل على المهمة التهذيبية والنظرة الاخلاقية والبعد الاجتماعي، اما في مجال طبيعة القصة فكانت بيئة اللغويين والاخلاقيين والبلاغيين هي السائدة في النقد، حتى أن النقد توقف طويلا عند الشعر ووظيفته في القصة، بمعنى اقتباس أبيات من الشعر وترصيع الرواية بها.

وهذا هو الحال في سورية. ولكن سنوات الاربعينات أظهرت اشتدادا للمعركة النقدية حول أحقية القول بامتداد جذور فن القصة عميقا في التراث العربي، وحول صلة المقامة بذلك، واتصل الحديث حول مسألة الاجناس الادبية، ومنها جنس القصة على استحياء، وثمة مقالات نقدية كثيرة شارك اصحابها في هذه المعركة النقدية، كان من حصيلته صدور كتب متخصصة في نقد القصة، وهي ظاهرة جديدة في تاريخ النقد الادبي الحديث. ونذكر من هذه الكتب: «فن القصة المقامة» لجميل سلطان (١٩٤٣) و«محمود تيمور رائد القصة العربية» لنزيه الحكيم (١٩٤٤) و«القصة والقصصي» للشيخ راغب العثماني (١٩٤٩ على وجه التقريب). ثم تلتها جهود في الخمسينات والستينات مهدت للشغل النقدي في فن القصة فيما بعد^(٤٥).

وبالنسبة الى ثقل المصطلح ، فإن المصطلح القصة مضطربا لا يجد الجنس أو الشكل أو عناصر القصة . ويلاحظ الناقد عبد الرحيم محمد عبد الرحيم « أن اللغة الاصطلاحية في مجال النقد القصصي في الوطن العربي لا تتميز بالدقة والتوحد والسيوع ، بل هي قريبة من اللغة التي يستخدمها الناس في حياتهم العامة من حيث ترادف ألفاظها ، وتعدد المدلولات التي يحملها اللفظ الاصطلاحى الواحد ودأبتها على نحو أدى الى غموض دلالات هذه اللغة وتبسيطها » تم يعزو أسباب هذا الثقل الى أن الساحت في المدلولات الاصطلاحية الخاصة بميدان النقد القصصي في الوطن العربي يفاجأ بأن معظم هذه المدلولات غريبة الأصل ، وأنها ترتبط بحركة الفكر الأوربي ، وتسير بسبب تطوره العام ، فمن بين خمسين مصطلح أخرجت من أكثر من مائة كتاب عن النقد القصصي في الأدب العربي ، وجد أن ثلاثين مصطلحاً تحمل مصامين غريبة الأصل ، مثل « السادة » و « القصص » و « السيرة » و « المقامة » « الشكل والمضمون » و « الحديث » و « المفارقة » و « الطرفة » و « السمر » و « المغازي » و « الحوار » . . . وغيرها ، وثمة سبب آخر هو تعدد البئات الثقافية العربية وصلابة الحدود المصنوعة بين الأقطار العربية .

أما السبب الأهم في اضطراب مصطلحات النقد القصصي فهو الطريقة التي سار عليها تطور هذه المصطلحات في الوطن العربي ، فقد ارتهنت منذ بداية النهضة الأدبية بمعضلة القصص الغربي وبعث التراث القصصي العربي .

يضاف الى ذلك كله حسب رأي الناقد عبد الرحيم ، أن أكثر المصطلحات ليست خاصة بالنقد القصصي بل هي مقرضة من ميادين أخرى ، أو تشمل الاشكال الأدبية بعامه .^(١٦) أما العوامل الإيجابية القديمة التي ساهمت في تطور القصة العربية الحديثة فهي متأخرة نسبيا الى عقدي السبعينات والثمانينات مع اكتشاف قوانين القص والسرد ، بتأثير النقد الشكلي والمناهج الحديثة المتلوثة به ، واكتشاف السرد العربي ، واكتشاف الهوية من خلال القصة ، أي التقدم باتجاه فهم ذاتي لفكرة القصة .

ولاشك ، ان إعادة نقد التراث العربي وليس بعثه فحسب ، هي أساس هذه المحاولة .

٣- حوار الرؤية الفكرية والفنية :

كانت محاولات القصاصين العرب حتى نهاية الحرب العالمية الثانية تتجه الى التوفيق بين التراث والغرب ، ونلاحظ في جسيمة قرابة قرن من عمر القصة العربية مايلي :

- غلبة القصة المترجمة أو المقتبسة أو المعدة ، وانتشار القصة التي تلبي حاجات الاعلان ولاسيا الصحافة في الوقت نفسه في مقابل الجهد الحثيث لتشكيل القصة العربية الحديثة بعيدا عن هذا الركام الهائل من القصص الاعلامي ان صح التعبير .

وقد تميز هذا الجهد الحثيث لتشكيل القصة العربية الحديثة بشهوة التطلع الى « العالمية » على أنها تحضر وتحديث ، فصار الشوق الى الغرب ملاذا أو خلاصا من ثقافة قديمة بأجناسها ومناهجها وطرائق تفكيرها . وتبدو شهادات توفيق الحكيم ويحيى حقي وطه حسين ، (منازل) . نستشهد بأدباء من مصر بحكم مركزية هذا القطر في الثقافة العربية حتى نهاية الحقبة الناصرية

على (وحملا لتقريب)، شديدة الدلالة على العبث بزهرة عمر الأديب العربي وهو يطوح بتجاربه الإبداعية توفيقا بين وجوده القومي ووجود حضارى يطمح إلى أن يكونه في خضم المؤثرات الأجنبية مما دعا القصاصين إلى المرارة التي لا تعرف الحدود والشك الذي لا يعرف اليقين، فغلبت على قصصهم التجارب الفنية صدى لمواقفهم^(١٧) الفكرية والسياسية من الغرب، فنشأت في حضن هذه التجارب الانحياضات الواقعية (التي تعني فيما تعنيه النضج الفني ووضوح الرؤية) فوق ركاب القصص العاطفي والرومانسي وقصص المشجاة (الميلو درامية) والمغامرات (العجائب والمصادفات واتفاقيات مقادير الحياة أو تنافرها).

كانت معادلة الغرب في وجدان القصاصين العرب الأوائل هي وجود المثقف في مجتمعه وعصره تماما، فاستكشاف التقدم الأوروبي قد حصل قبل عقود من الزمن وهز الأرض العربية، فارتفعت نداءات التحديث والتحضّر والاستقلال الذاتي ولأسياسيا الثقافي، وصدرت هذه النداءات من كتاب اشتبهوا بلغتهم الانشائية وموضوعاتهم العاطفية مثل المنفلوطي أيضا الذي كانت له معاناة المثقف العربي في البحث عن وجود أمام هيمنة الغرب الحضارية، كما تكشف كتاباته التي لم تجمع في كتاب إلا مؤخرا^(١٨)، على أن سنوات ما بعد الحرب العالمية قد شهدت حسم الأديب العربي لحيرته إزاء المؤثرات الأجنبية، وقد كان هذا الحسم متدرجا، ظهر على استحياء حينما (في سنوات الاستقلال الوطني والقومي في الأربعينات)، وجرى تقبله على أنه لاغنى عنه للتحديث والاستقلال الفكري والأدبي مع بداية تشكل الانحياضات الفنية اعتمادا على الثقافات الوافدة، الفرنسية أو الانجلو سكسونية، التي تصارعت بقوة في الخمسينات مع الفكر الماركسي، ولأسياسيا تطبيقاته الستالينية، ثم مالبت أن تقوم عليه ناقدون بحرقه وكأته اثم، ويجد المتنبهون أصواتا رافضة للمؤثرات الأجنبية في الخمسينات من منطلقات قومية أو متحيزة قومية صريحة مما مهد لاختيارات واضحة في الستينات والسبعينات تستند إلى:

١) الاشتغال بالنظرية الأدبية والشعرية العربية، وتعد أطروحة أمجد الطرابلسي «نقد الشعر حتى نهاية القرن الخامس الهجري» التي قدمت إلى السوريين لنيل شهادة دكتوراه الدولة عام ١٩٤٥ بداية الاهتمام النقدي بمفهوم الشعر والأدب بعد ذلك. وهذه الأطروحة، ستلعب دورا نقديا بارزا من خلال إشراف مؤلفها، منهجا وتطبيقا، على أطروحات طلاب الدراسات العليا في المغرب، وغالبية هؤلاء الطلاب ممن نهضوا بأعباء المنهج الجديد في الشعر وأتاحوا فيها بعد، في الثمانينات للمصطلحات الشعرية أو الأدبية أو السرد، الانتشار ترجمة وتعريبيا^(١٩).

وإذا كان الطرابلسي، قد كتب أطروحته بالفرنسية والرجل أنسب إلى التفكير التراثي منه إلى المناهج الغربية، وعلى الرغم من بقاء أطروحته بلغته الفرنسية إلى اليوم، فإن دوره الجامعي قد شرع الأبواب للبحث النظري في الأدب والنقد. ولعل ما كتبه عبد القادر القط^(٢٠) في أطروحته التي ترجمت مؤخرا لإيفارق مسعى الطرابلسي، الأمر الذي فتح الباب على مصراعيه لترجمة الكتب في نظرية الأدب ونظرية الرواية ونظرية الأجناس الأدبية^(٢١)، والتأليف الغربي في النظرية

الأدبية فيما بعد، إذ ظهر لأول مرة دراسات في نظرية القصة في الثمانينات^(٥٦)، أما المقالات عن مثل هذه النظرية فتهدت السبعينات ميلادها^(٥٧).

٢) بروز التفكير الأدبي بالقصة، وبوادر التنظير المعرفي والابداعي بالتشغل القصصي العربي، منذ مطلع السبعينات، وقد انطلق من البحث في التراث الشعبي، ولعل كتابات نيلة ابراهيم^(٥٨)، مسترشدة بعلم تشكل الحكاية الذي صنعه فلاديمير بروب كان الأسبق بالنسبة للشكلايين الروس، الذين أعاد تودروف طبع أعمالهم في باريس في منتصف الستينات ليترجم قسم كبير منها إلى العربية في أواخر السبعينات^(٥٩)، وتكر المسبحة ليستفاد من انجازات تودروف وباختين وجنيت وكريستينا وغيرهم باتساع، وتظهر المؤلفات النقدية العربية بالقصة في الثمانينات مدى التأثير الكبير هؤلاء الشكلايين ومن سار في فلكهم على التفكير العربي بالقصة. ولاسيما جهود التأصيل والالتفات كلياً أو جزئياً لوعي التراث القصصي في فهم جديد^(٦٠). وفي هذا الإطار نتوقف عند جهود نقد النقد القصصي التي شاعت على أقلام النقاد العرب حيث اتجه التوثيق والتوصيف وإعمال مبضع النقد في الكتابات النقدية العربية حول القصة^(٦١).

٣) نقد القصة الغربية وتقلص حجم المؤثرات الأجنبية استناداً لوعي القاص العربي منذ بدء إقباله على الكتابة القصصية كما لاحظنا في الفصل السابق، فقد ظل الصراع مستمراً حتى اليوم، ولكن العقدين الآخرين شهدا مقدرة القاص العربي على التعامل مع المؤثرات الأجنبية بمقدرة نقدية اتاحها اطلاعه المباشر على القصة الغربية، وتنامي تكالب الغرب على الاستعلاء والتكبر (الظاهر في الاستعمار والغزو والعدوان)، فتزايد نقد المركزية الأوروبية، وأدت هذه التطورات بالمقابل إلى اشتداد عود آداب العالم الثالث، ويعكس فوز قصاصين من أمريكا اللاتينية وإفريقيا والوطن العربي مثل استورياس وماركيز وسونيكا ونجيب محفوظ مدى الأصالة التي بلغتها القصة غير الأوروبية.

لقد ساهم ذلك في أن تكون القصة شكلاً أدبياً مفتوحاً على مجتمعتها وعلى المستقبل، لاترتمن بشكل مسبق، ولا بفهم واحد لسيرورتها في الآداب القومية.

أما في راهن القصة العربية الحديثة، فتظهر الاختيارات التالية:

- الميل الغربي على الرغم من وعي التراث والسردي العربي وإمكاناته كما هو الحال مع جبرا ابراهيم جبرا ووليد اخلاصي على سبيل المثال^(٦٢).

- الميل التراثي على الرغم من وعي المؤثرات الأجنبية كما هو الحال مع عبد السلام العجيل وعز الدين المدني وأميل حبيبي على سبيل المثال^(٦٣).

- وبين هذين الميلين، تبرز الاختيارات الكبرى الحاسمة التي لاتعنى بهذه المشكلة كثيراً، فتكتب القصة على أن تراث القاص العربي هو تراث الإنسانية كلها، مستوعباً تراثه ومستمداً من إمكاناته الهائلة المقدرة على إبداع حداثة القصة كما هو الحال مع أدوار الخراط وغالب هلسا ونجيب محفوظ وعبد الرحمن منيف^(٦٤).

٤- تفسير التحولات التي كونت القصة أو شكلتها متأثرة بالغرب في مراحل التغيير:
تشير تجربة أكبر قاص عربي وهو نجيب محفوظ إلى المسار الذي قطعتة القصة من التأثر بالقصة الأجنبية، إلى الصراع مع الأشكال التقليدية، إلى مرحلة التشكل الخاص المستفيد من التراث ومن المرددات الشعبية والأمثولات الدينية والفلسفية، بالإضافة إلى تراث القصة العالمي. لقد قدمت أعماله رسدا فطنا ومتبصرا للتحولات الاجتماعية والسياسية الكبرى في حياة وطنه، وأعطت قيمة لفن القصة نفسه، مما جعل ناقدنا يعد الرواج الكبير لأعماله قيمة تستند إلى القيم الفكرية والفنية، إذ تباع أعماله أكثر من أي كاتب أو شاعر عربي معاصر، بالإضافة إلى انتشارها الواسع في وسائل الاتصال بالجماهير لتكون أعماله أداة توصيل ونقد ووعي^(١١).

ويلمس المرء تعرجات هذا المسار في أمرين:
١- تخرج موقفه من المؤثر الأجنبي من الاستسلام له إلى نقده إلى تمثله عنصرا من تجربته الثرة^(١٢).

٢- تجاوز الموروث التراثي السردى والمؤثر الأجنبي على حد سواء في مراحل تالية، إلى إبداع لغته القصصية في العقدين الأخيرين. وهذا واضح في صياغته لسرد عربي حديث منذ «حكايات حارثنا» (١٩٧٥) إلى «ملحمة الخرافيش» (١٩٧٧) إلى (رأيت فيما يرى النائم) (١٩٨٢) إلى (ليالي ألف ليلة وليلة) (١٩٨٢). وستطيع أن نعزو هذه التحولات في انتظام تجربة القصة العربية الحديثة إلى الظواهر التالية:

١- غربة الشكل الغربي للقصة، فقد كان القصاصون العرب الأوائل في عصر النهضة أشد انبهارا بالتقدم الأوروبي، ولكنهم مارسوا الكتابة القصصية موفقين بين التراث والغرب، ثم برزت ارادة الاستقلال الفكرى والثقافى التي تصارعت إلى مدى طويل لما يشه بعد بين التلقف السريع لمنتجات الغرب الثقافية وموداته وإزياته،^(١٣) على أنه نادرا ما نجا قاص من هذه المودات والأزياء في الخمسينات والستينات على وجه الخصوص، نحو تقليد عمل غربي كما هو الحال مع روايات كولون ويلسون، والأدب الوجودى، وأدب العبث (اللامعقول)، ولامسيا رواية «الساعة الخامسة والعشرون»، ولاننسى بأى حال من الأحوال مدى التأثير البالغ لرواية فولكنر «الصخب والعنف» أو «رباعية الاسكندرية» لداريل.

وتشير أمثلة متأخرة عن قلقلة خيارات القاص العربي الحديث أمام الشكل والسرد، الا أن الحيرة والتردد لم يستمر طويلا، حيث اكتشف لغة السرد العربي ووعبها في الإبداع القصصي والنقد بما فيها اكتشاف المعادلات والرموز العربية والإسلامية^(١٤).

٥- الصراع الفكرى والأيدىولوجى:

عنى القاص العربي الحديث بالمؤثرات الأجنبية تحت وطأة الصراع الفكرى والأيدىولوجى الذى أخذ مظاهر شتى، وأفرز اشكالات أدبية ونقدية مازال قائمة.

ففى المرحلة الأولى، مرحلة النشوء والتخلق، برزت شاخصة للعيان مشكلات توظيف القصة بأشكالها المختلفة، فانعكست هموم الوظيفة على أشكال القصة واتجاهاتها، وأخذت

القصة أشكالا صحفية اعلامية كالصورة القصصية والمقال القصصي وغير ذلك، وتداخلت اتجاهات القصة بمعها تصوير الواقع والارتباط بالتاريخ أو الانغراس بالترفيه والتسلية وقصص العجائب والدموع في الروايات العاطفية والرومانسية والمغامرات وغير ذلك، وهي الاتجاهات الأكثر سيادة في هذه المرحلة، اللاحق على توظيف القصة الذي أنجب القصص التعليمي والتاريخي وروايات الترجمة الفخمية والروايات الاجتماعية. ولم ينبع من الحاح الوظيفة كتاب دامعون صاغوا التاريخ النفسي والوجداني والاجتماعي للفئات المتوسطة العربية على حد تعبير ناجي نجيب ومثالهم البارز المنفلوطي الذي أضحت معه المنفلوطية ظاهرة أدبية اجتماعية، فنشأت أجيال تنبض بالمنفلوطية كتابا وقراء عانوا كثيرا من فيض أحزانهم وجمع ألهمهم النبيلة والسوفسية، ومن روادها البارزين، فيما بعد، حبران خليل جبران ومحمد عبدالحليم عبدالله ولاشك أن المنفلوطية ليست نتاج المؤثرات الأجنبية وحدها سواء في مقالاته السردية الوجدانية الباكية الخزينة «الطرات» أو قصصه التي عربها عن الفرنسية على طريقته وبأسلوبه^(١٠٠). ومن جهة أخرى، كان اللاحق على الوظيفة بتأثير مشكلة الرواية التاريخية الانجليزية والرواية الطبيعية الفرنسية والقصص الرومانسي الألماني والقصص الروسي الكثير. فقد شغل أبرز كتاب هذه المرحلة بالخطاب الاقناعي الاعلامي لجمهورهم، والاحاطة بتطلعات الفئات والجماعات البشرية التي يعالجون أوضاعها في مجتمع متغير.

ثم مالبث أن اتخذ الصراع الفكري و الايديولوجي مسارب أخرى في المرحلة الثانية مع بزوغ الاتجاهات الفكرية وتبلورها فيما بين الحريين، حيث كان الصراع على أشده بين الاصلاحين والاقطاعيين البرجوازيين والاستقلايين والديمقراطيين الثوريين^(١٠١)، فكانت المكونات الجنينية للاتجاهات التي طبعت المرحلة الثالثة الراهنة منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، وقد تبلورت في الاتجاهات القومية والاصلاحية (البرجوازيات الوطنية) والماركسية والاصولية السلفية، أو الاتجاهات الفكرية والأدبية المزوجة كما هو الحال في الاتجاه القومي - الوجودي، أو الماركسي - الفرويدي... الخ.

لقد تأجج الصراع في المرحلة الثالثة الراهنة حول اطروحات التبشير والتحرز والالتزام وحرية الأدب والأدب الذي دار حول الواقعية مدرسة في الأدب والنقد، اذ التبتت الواقعية بتجلياتها ومفاهيمها، واختلط الأدب بالسياسة واشتد الصراع الفكري والايديولوجي بين ممثلي هذه التيارات، وكانت سجالات فكرية ومعارك نقدية لم يطفأ أوارها بعد، ساهم في حسم كثير من قضاياها تأثير البرويستريكا^(١٠٢). وبرزت قيم أدبية جديدة وتكونت جماعات ومؤسسات ثقافية وأدبية تمثل هذه الاتجاهات والقيم، وفهم دعة الهوية الانصياع للمؤثرات الأجنبية استلابا آخر يعوق طاقات الأدباء العرب ويحرف الأدب العربي عن مساره التاريخي ويعطل العقل العربي عن العطاء والابداع العلميين والأدبيين، بينما تشبث دعة الثوير والتجديد بالواقعية الاشتراكية مذهبا والتي فهمت على أنها استمرار للجدانوفية والميكانيكية الأدبية لفهم الظاهرة الأدبية. ويعطى كتابا «في الثقافة المصرية» في الخمسينات، و «الأدب والايديولوجية في

سورية» في السبعينات، صورة للصراع الفكري والايديولوجي الذي ليس سوى مظهر من مظاهر صراع الهوية في القصة العربية الحديثة. ولا يعتقد بحال من الأحوال أن الصراع هذا أو خمد على الرغم من انصياع تلميحه للتطورات الحاصلة حتى في الثقافة الغربية والاشتراكية، فإن كتابا من نوع «حوار في علاقات الثقافة والسياسة»^(١١١)، وهو سجل حوار بين المثقفين والأدباء الماركسيين أنفسهم بالدرجة الأولى، ينطلق من القصة والرواية بالدرجة الأولى ليوائم بين تخوم الممارسة السياسية وأفاق الممارسة الأدبية.

ان مواقف حسين مروة وجمال فاروق الشريف ومحمود أمين العالم، وهم من أبرز النقاد الماركسيين في الوطن العربي، مختلفة في تقويم الظاهرة الأدبية بحسب اقتراحهم، بين آراء حسين مروة في كتابه الكبير «دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي» ومقاتلته الأخيرة حول الواقعية المسماة (بحث عن واقعية الواقعية)، إذ اعترف مروة باهمية البحث المستمر في الواقعية معتقدا ان الخصومة حول أمر الواقعية لم تجد نفعاً ثم لانكون حصيلة كل ذلك سوى أن يبقى كل من طرفي المعركة في موقعه ذاته لايتزحزح عنه شعرة واحدة، أي أن الصراع هنا يبقى محاصرا في دائرته المقفلة، لأن الواقعية التي يدور عليها الصراع تبقى منظورا اليها كجوهر ثابت لايتحول، والحل هو بحث عن واقعية الواقعية.

وهكذا استخلص منطلقات مركوبة أكثر رحابة في منهجه وعزا ذلك كله الى دعوات التجدد والتحول الآتية من نبع الحياة متدفقا في أوردة الوطن والعالم^(١١٢).

بينما جاوز العالم أدواته القديمة مستعينا بمناهج حديثة غربية كالبنوية التكوينية والنقد الجديد لباختين وأضرابه في كتابه الأخير «ثلاثية الرفض والمريمة»^(١١٣) أما جمال فاروق الشريف، فلم يغادر مواقفه القديمة معتمدا على الشعارات والكلمات الكبيرة والفهم الجاهز للعملية الأدبية والإبداعية، بل انه أعاد عنوان جدانوفيسا لكتابه الأخير «ان الأدب كان مسؤولاً»^(١١٤).

وبلغت المؤثرات الأجنبية مبلغا كبيرا في الستينات دعا كبار القصاصين الى مجازاتها، فكتب الحكيم أعمالا تقلد آخر الصرعات الفكرية في الغرب، بأنواب محلية، كما في مسرواياته ((كينك القلق)). والحوارات السردية الكثيرة، وعمد نجيب محفوظ الى تجديد سرده وتعديل منظوراته السردية كما في رواياته الذهنية والاجتماعية في الستينات. وفي خضم الصراع الفكري والايديولوجي تمحور ((تلقف)) المؤثرات الأجنبية أو الأخذ منها، أو الانفتاح عليها باعتدال، في مدار الهوية، إذ أصبحت خطوات التأصيل في هذه المرحلة أكثر سرعة وأكثر فاعلية وجدوى، ظهرت بوادرها في رفض التحديث المغلوط الذي ينفي عي الذات أو يسربله في أوهام عصرية وحضارية زائفة، وفي تراجع الفهم المدرسي لفن القصة لدى المكونين غربيا، ليرزوا اعتماد القاص العربي الحديث بتشكيله القصصي الخاص على نحو جلي وواضح في العقدين الأخيرين.

هوامش وإحالات :

(١) طهرت هذه الدراسة لأول مرة ضمن منشورات البحوث والدراسات العالية بالقاهرة ١٩٧٣ ، أما طبعتها الثانية والثالثة (المصورة عن الثانية) فهي الأكثر شيوعا .
انظر .

الحطيط ، د . حسام : سبل المؤثرات الأجنبية واشكالها في القصة السورية - دراسة تطبيقية في الأدب المقارن - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٧٤ .

(٢) البحري ، د . كوثر عبدالسلام : أثر الادب الفرنسي على القصة القصيرة - سلسلة دراسات أدبية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٥ .

ونلاحظ أن دراسة البحري تأويلية تقديرية بمعنى أنها لا تدرس المؤثرات دراسة مقارنة وتتوقف عند متن النصوص مثل نعل الحطيط على سبيل المثال . أما مقارنة الترجمات لبعض القصص الفرنسي فتتمتع في تقصي تطور الاقتباس والاعداد ولا تدخل في باب المؤثرات على التعكير الأدبي بالقصة أو ممارستها إلا من باب ضيق .

(٣) انظر أبحاث على عبدالحليم محمود وفاروق خورشيد ومحمود دعني وسواهم .

وإذا أردنا أن نشمل الملاحم والأساطير والقصص العربية في غير الجزيرة العربية قبل الإسلام فيمكننا أن نشير إلى ملحمة حلجامش وأساطير ما بين الرافدين وأساطير الشام وقصص بلدان شمالي أفريقية التي تعد أيضا تراثا مباشرا للقصص العربي . انظر على سبيل المثال : بعض أعمال لوكيوس أبوليوس - تحولات الجحش الذهبي (ترجم الرواية الدكتور علي مهدي خشيم) - المنشأة العامة للنشر - طرابلس - ليبيا ١٩٨٤ .

(٤) بركات ، د . حليم : المجتمع العربي المعاصر - بحث استطلاعي احتمائي - منشورات مركز دراسات الوحدة العربية - بيروت ١٩٨٤ ص ٣٦٢ .

(٥) النشأة والتحول - ص ١٠٨ - ١٠٩ .
(٦) انظر :

- السحار ، عبدالحليم جودة : القصة من خلال تجاربي اللاتية - مكتبة مصر - دار مصر للطباعة - القاهرة (د . ت) ، والكتاب بالأصل محاضرات ألقاها السحار على معهد الدراسات العربية بالقاهرة .

- مينه ، حنا : هواجس في التجربة الروائية - منشورات دار الآداب - بيروت ١٩٨٢ .

- مينه ، حنا : كيف حصلت القلم - منشورات دار الآداب - بيروت ١٩٨٦ .

(٧) انظر :

- محفوظ ، نجيب : أتحدث اليكم - دار العودة - بيروت - ١٩٧٧ (أعداد وتقليم صبري حافظ) .

- جبرا - إبراهيم حبرا : الحرية والطوفان (١٩٦٠)

الرحلة الثامنة (١٩٦٧)

النار والجوهر (١٩٧٥)

يتابع الرؤيا (١٩٧٩) ولها أكثر من طعة والسنة المذكورة هي تاريخ أول طبعة .

العجيلي ، د . عبدالسلام : أشياء شخصية - دار صحافيا - بيروت ١٩٦٨ .

- العجيلي ، د . عبدالسلام : السيف والتابوت - منشورات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٧٤ .

- الريمي ، عبدالرحمن : مدخل لتجربة عبدالرحمن محيد الريمي القصصية في ٣٨ حوارا - دار القضايا - بيروت ١٩٨٤ .

(٨) انظر:

- حقي، يحيى. فخر القصة المصرية مع ست دراسات أخرى عن نفس المرحلة - الكتابات النقدية ١ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٥ .

- الشاروني، يوسف: دراسات في الرواية والقصة القصيرة - الانجلو المصرية - القاهرة ١٩٦٧ .

- ادريس، سهيل: مواقف وقضايا أدبية - دار الآداب - ط٢ - ١٩٨١ .

- الريمعي، عبد الرحمن: الشاطئ البعيد - وزارة الثقافة والفنون - دار الرشيد للنشر - بغداد ١٩٧٩ .

- سليمان، نبيل: الرواية السورية - منشورات - وزارة الثقافة دمشق ١٩٨٢ وحتى عندما تناول حقي أو الشاروني أو الريمعي أو سليمان تهمتهم في مقالات، فإن تناولهم كان وصفياً، ولتجربة واحدة غالباً، بالدرجة الأولى، انظر:

- الشاروني، يوسف: ملاحظات على مجموعتي ((المشاق الخمسة)) و((رسالة إلى امرأة)) في كتاب ((الخوف والشجاعة - دراسات في قصص يوسف الشاروني)) سلسلة كتابات معاصرة - القاهرة - ١٩٧١ ص ٢٠٦ - ٢٢٠ .

- الريمعي، عبد الرحمن: شهادة حول تهمتي في كتابه السيف والسيف في كتاب: دراسات في القصة العربية - وقائع ندوة مكناس - ص ٢٤٩ - ٣٦٩
- سليمان، نبيل: الكاتب والكتابة والتاريخ - في ((الموقف الأدبي)) (دمشق) العدد ١٢٩ - ١٣٠ - كانون الثاني - شباط ١٩٨٢ ص ٢٥٢ - ٢٦٦ .
(٩) لاشك، إن دراسة محمد يوسف نجم هي الرائدة في هذا المجال، وبعض الباحثين الذين تسوّه كانوا عائلة عليه .

(١٠) سبل المؤثرات الأجنبية - ص ٩ .

(١١) القصة في الأدب العربي الحديث ص ٣٣ - ٣٢٣ .

(١٢) انظر:

- تطور الرواية العربية الحديثة في مصر - ص ١٢٧ - ١٥٢ .

- التصوير الفني لشكل القصة - ص ٢٤ - ٢٦ .

- تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام - ص ٧٠ .

وانظر أيضاً:

- علي زاده، الميرزا: تشيخوف في الأدب العربي - في مجلة الموقف الأدبي (دمشق) العدد ٢٢٢ - ٢٢٣ -

تشرين أول ونشرين ثاني ١٩٨٩ ص ٣٢ - ٦٨ .

(١٣) أثر الأدب الفرنسي على القصة - ص ٨١ .

(١٤) نفسه - ص ٧٩ .

(١٥) نفسه - ص ٩٤ .

(١٦) نفسه - ص ١١٨ - ١١٩ .

وتشير الميرزا علي زاده في مقالاتها المشار إليها سابقاً «تشيخوف في الأدب العربي» عن تأثير واضح لتشيخوف على قصاص المرحلة نفسها إلى حد المطابقة في بعض القصص، ولكنها تذكر في الوقت نفسه: إن أولئك القصاصين قد كيفوا الموضوعات لأشكال تلميذ النوق الفني والاجتماعي السائد آنذاك .

(١٧) انظر:

- ادريس، سماح: رثى خوري وتراث العرب - منشورات دار الآداب - بيروت ١٩٨٦ .

- دكروب، محمد: شخصيات وأدوار في الثقافة العربية الحديثة - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت ١٩٨٧ - ص ١٣١-١٤٦ (فصل بعنوان: وثيف حوري المنور الموسوي).

(١٨) انظر تصريحات هاني الراهب وغادة السنان على سبيل المثال وهما الموصوفان باتباع نهج الحداثة، في - سبل المؤثرات الأجنبية ص ٦٧-٦٩:

وثمة تصريحات حديثة تفوق ذلك في كتبها التي جمعت فيها بعض المقالات معها.

- السنان، غادة. - تسكع داخل جرح

- البحر يحاكم سمكة.

- القليلة تستجوب القليلة.

وقد ظهرت هذه الكتب الثلاثة ضمن مشورات غادة السنان - بيروت في عدة طبعات (سلسلة الأعمال غير الكاملة).

وانظر أيضا:

- الراهب، هاني: ما هي هذه الازمة؟ آراء حول واقع الكتابة القصصية - في مجلة «الكرمل» (نيقوسيا) العدد ٨ (١٩٨٣) ص ٢٦٠-٢٦٤.

لقد ربط هاني الراهب أزمة القصة بأزمة المجتمع العربي ورأى أن ((فقدان الشخصية الفنية في أن القصة الواقعية الجديدة انها هو انعكاس لفقدان الشحنة المجتمعية للهيئتين)). - يقصد هزيمة ٤٨ وهزيمة ٦٧ - والقصة برأيه انما تستمد شكلها وبيئتها من شكل المجتمع وبيئته.

ومن هذا الواقع تبحث نظرية القصة. وبهذا المعنى يجد الراهب أن ثمة تطورا كبيرا بين القصة العربية حتى منتصف القرن العشرين والقصة العربية فيما تلاها اذ استبدلت قيم بقيم ورواها برواها وبيئة اجتماعية ببيئة اخرى، ثم وصل الى ما يمكن تسميته بالواقعية الجديدة نتيجة تفاعل تصادمي بين الواقع والفن حيث ما ساء القصة الانفجارية والقصة المركبة على سبيل المثال.

الشاروني، يوسف: دراسات في القصة القصيرة - دار طلاس - دمشق - ١٩٨٩ - ص ١٠١ - ١٨٣.

(١٩) ان ابرز دارسي السرد العربي هم من النقاد العرب الذين فهموا تراثهم جزءا من تراث الانسانية وان المناهج النقدية في حصيلتها تطور العلوم الانسانية من جهة ووعي الهوية من جهة أخرى.

انظر:

- أبو هيف، عبدالله: وجوه عربية في النقد الادبي - عبدالفتاح كيليطو في جريدة «الثورة» (دمشق) - العدد ٨٠٣٠ - ٨٠٣٦ تاريخ ١٣/٨/١٩٨٩ و ٢٠/٨/١٩٨٩.

(٢٠) ما يزال النقاش ممتدا حول النهضة والتحديث في الثقافة العربية. ومن الصعوبة بمكان حصر اتجاهات الرأي حول هذه الاشكالية. ولعل ما ذكره حافظ الجبالي حول محاوره النفس يلخص الهجوم الباهظ للاشكالية قال:

((ويكاد الانسان هنا أن يستعيد كلمات الرئيس الفرنسي السابق يومينو، في أحد مؤتمرات الصحفية عندما سئل عن تغير متوقع في السياسة الفرنسية تجاه إسرائيل. فلقد أجاب: اننا هنا كمن يسأل دوما، وبغض رقم الهاتف، عن شخص تغير رقمه، فلا يجاب الا بأن هذا الرقم لم يعد مستخدما ويظل مصررا على طلب صاحبه به، وكذلك الامر في العرب: و انهم ينتظرون الفرج من خارج أنفسهم، ولا يجدونه، ترى متى يترك الحوار الخارجي المعطل أبديا، لينبأ الحوار مع الذات وحدها. وهي الوحيدة القادرة على التلبية))؟

انظر المقالة وعنوانها ((حوار الحضارات بين الواقع والامل)) في ((الوحدة)) (باريس) - السنة ١ العدد ٤ كانون الثاني ١٩٨٥ - ص ٢٤.

وانظر أيضا على سبيل المثال .

- ندوة ((أزمة التطور الحضاري في الوطن العربي)) (الكويت - نيسان ١٩٧٤).

وقد طبعت أعمالها حاملة الكويت في الكتاب في العام نفسه

- ندوة ((الثرات وتحديات العصر في الوطن العربي)) (القاهرة - أيلول ١٩٨٤).

وقد طبع مركز دراسات الوحدة العربية أعمالها في كتاب في العام التالي

- زيادة، د. معصم معالم على طريق تحديث الفكر العربي - سلسلة عالم المعرفة - الكويت ١٩٨٧ .

(٢١) ان الاعتبار السوفيتي يقارب هذا الموقف من قضية تطوير الاحناس الادبية العربية الحديثة

انظر:

- أبو هيف، عبدالله: الاعتبار السوفيتي وقضية تطوير الاجناس الادبية العربية الحديثة في ((الثورة))

دمشق - العدد ٨٠١٥ و٨٠١٦ تاريخ ١٩٨٩/٧/٢٢ و١٩٨٩/٧/٢٦ .

(٢٢) انظر تقديم محمود طرغونة لحديث عيسى بن هشام في سلسلة ((عيون المعاصرة)). دار الجنوب

للنشر - تونس - ١٩٨٤ ص ٢٠

(٢٣) المصدر السابق .

(٢٤) دراسات في القصة القصيرة - ص ص ١٠٦ - ١٠٩ .

(٢٥) لقد حاول بعض الباحثين والقصاصين أن يربطوا ميكانيكا بين القصة والمجتمع تحت تأثير المذهب

الاستلثني الجدلاني للادب . ومن أبرز تلك المحاولات كتاب محمود أمين العالم وعبدالمعظم أبيس ((في الثقافة

المصرية)) الذي وحد له تطبيقات في بعض الاقطار العربية كما هو الحال مع دراسة محمد كامل الخطيب في

كتابه :

- السهم والدائرة - مقدمة في القصة السورية القصيرة خلال عقدي الخمسينات والستينات - دار العارابي

بيروت، ١٩٧٩ .

(٢٦) انظر:

- الخطيب، د. حسام: القصة القصيرة في سورية - تضاريس وانعطافات - منشورات وزارة الثقافة دمشق

١٩٨٢ - ص ص ٧٠ - ٥٠ .

(٢٧) انظر:

- حوامدة، د. مفيد: المسرح ومشكلة التبعية . في ((عالم الفكر)) (الكويت) المجلد ١٧ - العدد ٤ - آذار

١٩٨٧ .

(٢٨) يذكر واضعا ((نظرية الأدب)) ان ما يدعى بالانكليزية ((انشاء)) يدعوه الالمان والروس The Com-

poson ((تخمين)) الرواية (Manvan) واقترحا تبني المصطلح الثاني نظرا لاشارته المزدوجة الى الانشاء البيروني أو

السردى وإلى البنية الداخلية لنظرية نفسية أو فلسفية - حول السبب الذي يجعل الرجال يسلكون على هذا النحو

أو ذاك أي بتعبير أشمل - نظرية في التعليل . وقد ورد في هوامش الكتاب ((ان السير والتريسكوت وايتكمب في

كتابه ((دراسة الرواية)) .

- بوسطن (١٩٠٥/ ص ٦٠) . دعا التحفيز بأنه ((مصطلح في يدل على السببية في حركة العقدة،

وبخاصة فيما يتعلق بترتيبها الفني الواحي)) .

- نظرية الادب - ص (٢٧٣-٤٤٨) .

(٢٩) سليمان، نبيل: مساهمة في النقد الادبي - دار الطليعة - بيروت - ١٩٨٣ ص ١٠ .

٣٠) خصائص الاقصوصة البنائية وجمالياتها - ص ٢١ .

٣١) نفسه - ص ٢٢ .

٣٢) تطور الرواية العربية الحديثة في مصر - ص ١٣١ وما بعدها .

٣٣) الفيصل ، سمر رويحي : من رواد القصة القصيرة في سورية ، محمد النجار ١٩٠٢-١٩٦٢ . في ((الموقف الأدبي)) (دمشق) - العدد ١٦٢-١٦٣ - تشرين الأول وتشرين الثاني ١٩٨٤ - ص ص ٩٣-٩٤ .

٣٤) حييصة ، د. هدى : ماذا في أدب احسان عبدالقدوس ؟ في ((العكر المعاصر)) (القاهرة) - العدد ٤٠ ص ص ٨٢-٩٤ .

لقد أعادت هدى حييصة القيل والقال حول أدب احسان عبدالقدوس في أنه كاتب جنسي أو رخيص على سبيل المثال ، أو أنه استغل مهارته الحكائية في إثارة أحاسيس القراء ولا سيما النساء والشباب ، أو أنه وضع الأولوية للزواج ، ولا سيما دغدغة مشاعر العامة السياسية والاجتماعية . ولدى تمحيصها لمل هذا القيل والقال وجدت أن احسان عبدالقدوس اعتمد أساسا على مقلدته الحكائية وقصه الماهر وسرده المتمكن وقدرته على تصوير خلجات النفس الانسانية ووضعها أحياما في مفاصل التغير الاجتماعي ، ولكنها وجدت أيضا أن هذه المهارة وضعت لغرض متطلبات الفن الحق فكثير من كتاباته رخيصة ومتعجل وصحفي باستثناء روايتين إلى حد ما هما ((لا شيء جم)) و((لا تطفى الشمس)) .

٣٥) انظر على سبيل المثال الملتقى العربي الاول للإبداع الادبي والفني المنعقد بأغادير في تشرين الاول ١٩٨٨ تحت عنوان ((الإبداع والهوية القومية)) في : ((الوحلة)) (الرباط) - السنة ٥ - العدد ٥٩-٥٨ تموز - آب ١٩٨٩ .

٣٦) انظر على سبيل المثال أبحاث ندوة الغزو الثقافي الصهيوني والامبريالي (تونس) ١٩٨٢ . ولم تطبع في كتاب بعد .

٣٧) انظر ، د. عبدالحמיד : القصة اليمينية المعاصرة (١٩٣٩ - ١٩٧٦) - دار العودة - بيروت ١٩٧٧ .
- الأزرعي ، سليمان : دراسة في القصة والرواية الأردنية . دار ابن رشد - عمان ١٩٨٥ .
- الهاشمي ، بشير : خلفيات التكوين القصصي في ليبيا - دراسة ونصوص - المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان - طرابلس ١٩٨٤ .
(٣٨)

see: Kilpatrick Hilary The Arabic Novel-A single tradition in Journal of Arabic Literature E.J.Brill - Leiden-Vol.V - 1974.p.107

- Kilpatrick Hilary the Modern English Novel, Ithaca press, London, 1974 (preface)

- Kilpatrick Hilary. Tradition and Innovation in the Fiction of ghafran Lassaful Journal of Arabic Literature, E.J.Brill Leiden VOL VII, 1976.P 64

ونظر التحقيقات لتطور الرواية العربية في مصر مرسومة على سبيل المثال في كتاب .

Saklat Hamdi. The Egyptian Novel and its Main Trends from 1913 to 1952 The American university in Cairo press, Cairo U.A.B 1971

(٣٩) انظر .

- الرواية العربية - مقدمة تاريخية ونقدية . ص ٤٣

- شاجال ، فلاديمير : لماذا ترجمت موسم الهجرة إلى الشمال الروسية (ترجمة د. عبدالكريم عبدالصمد) في ((الموقف الأدبي)) (دمشق) العدد ٢٢٠-٢٢١ آب -يلول ١٩٨٩ .
من ص ص ٥٩-٦٤ .

وانظر نقدنا لترجمة كتاب روجر آلن :

- أبو هيف ، عبدالله . الرواية العربية - ملاحظات وتصويبات في «الثورة» دمشق - ١٩٨٩ .

(٤٠) الأدب العربي : تعبيره عن الوحدة والتنوع - ص ٢٨٣ .

(٤١) نفسه - ص ٢٠٣ وما بعدها .

(٤٢) فكرة القصة . ص ٤٨ وما بعدها .

(٤٣) عدد ممتاز خاص بالقصة - السنة ٢ العدد ١ كانون الثاني ١٩٥٤ .

انظر أيضا :

- القصة في دولة الامارات العربية المتحدة - السنة ٣٧ العدد ٩ - أيلول ١٩٨٩ .

وخلال هذه العقود الأربعة أصدرت «الأداب» أعداداً كثيرة عن القصة العربية أو في قطر عربي واحد ، ولكننا أثرتنا المقارنة بين هذين المبدعين لحلاء الصورة .

(٤٤) الرواية وفي القصص - المجلد ٢ - العدد ٢ آذار ١٩٨٢

- القصة القصيرة اتجاهاتها وقضاياها - المجلد ٢ - العدد ٤ - أيلول ١٩٨٢ .

(٤٥) سليمان ، بيل - النقد الأدبي في سورية ج ١ دار المعارف - بيروت ١٩٧٩ .

انظر أيضا : أبو هيف ، عبدالله . الأدب والتغير الاجتماعي في سورية - اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٨٩ .

- سلطان ، د . جميل : فن القصة والمقامة - دار الانوار بيروت ١٩٦٧ وكان صدور هذا الكتاب لأول مرة عام ١٩٤٣ .

(٤٦) عبدالرحيم ، محمد عبدالرحيم : أزمة المصطلح في النقد القصصي في «فصول» (القاهرة) المجلد ٧ العدد ٣ و٤ نيسان - أيلول ١٩٨٧ من ص ٩٨ - ١٠٦ .

(٤٧) انظر على سبيل المثال :

- الحكيم ، توفيق . زهرة العمر - القاهرة ١٩٤٣ .

- حسين ، طه : ج ٣ - دار المعارف - القاهرة ١٩٧٣ .

- حقي ، يحيى : اشجان عضو متسبب : سيرة ذاتية في مؤلفات القصص ١ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٥ ص ٩ - ٥٦ .

(٤٨) انظر :

- شلش ، د . علي : (اعداد وتقديم) سلسلة الاعمال المجهولة - مصطفى لطفي

المنفلوطي . دار رياض نجيب الريس للكتاب والنشر - لندن ١٩٨٨ .

- أبو هيف ، عبدالله : المنفلوطي سياسياً - في «الثورة» دمشق العدد ٨٠٨٠ تاريخ ١٤ / ١٠ / ١٩٨٩ ص ٩ .

(٤٩) صبحي ، يحيى الدين : الشاعر العلامة أحمد الطرابلسي والنقد الأكاديمي في «الوحدة» (الرباط)

السنة ٥ العدد ٩ ص ١٦٠ - ١٧٥ .

وما يجدر ذكره ان الانتباس في مفهوم الشعر والشعرية ، والثاني قد ألصق بأجناس أدبية أخرى كالقصة ناتج بالدرجة الأولى عن التباس المصطلح والتهجية القائمة بتأثير البنيوية والتفكيكية وما بعدهما دون الوعي بالنزات ، وهكذا ترجم على سبيل المثال كتاب ميخائيل باخтин «قضايا جماليات ديستوفسكي» .

انظر :

- باختين ، ميخائيل : شعرية دمستوفسكي (ترجمة جميل نصيف التكريتي - مراجعة حيلة شرارة) دار توفيق للنشر - الدار البيضاء - ١٩٨٦
- (٥٠) القط ، د. د. عبدالقادر: مفهوم الشعر عند العرب (ترجمة د. د. عبدالحميد القط) دار المعارف - القاهرة ١٩٨٣
- (٥١) انظر:
- عدة مؤلفين : نظرية الرواية (ترجمة د. د. انجيل بطرس سمعان) الهيئة العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧١ .
- ويليك ، ريبه واوستن واريس . نظرية الأدب - (ترجمة يحيى اللبس صبحي ومراجعة حسام الخطيب) وزارة التعليم العالي - دمشق ١٩٧٢ .
- جون هالبريس : نظرية الرواية (ترجمة يحيى اللبس صبحي) وزارة الثقافة - دمشق ١٩٨١ .
- وكان صدره في أواخر الخمسينات كتاب مترجم عن نظرية الأنواع الأدبية . انظر: عون ، د. د. حسن (ترجمة) : نظرية الأنواع الأدبية - منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٥٦ - ١٩٥٨ .
- (٥٢) لاشاك ان ترجمة كتاب «الصوت المقفلة» لمرامك اوكونور عام ١٩٦٦ من أهم الانعطافات في وهي فن القص ، أما أول كتاب عربي مؤلف حول بطرية القصة فهو:
- المرزوقي ، سمير (وويلك جميل شاكر): مدخل الى نظرية القصة - سلسلة علامات - الدار التونسية للنشر وديوان المطبوعات الجامعية (الجزائر) ١٩٨٥ .
- وكان قد أصدر يوسف الشاروي كتابا صغيرا تعرض فيه الى الجانب النظري في القصة القصيرة :
- الشاروي ، يوسف - القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا - كتاب الهلال - القاهرة ١٩٧٧ .
- (٥٣) انظر:
- المسدي ، عبدالسلام . النقد والحداثة مع دليل نيلوغرافي - منشورات دار الطليعة - بيروت ١٩٨٣ .
- الخوري ، يولس : التراث والحداثة ، معهد الانباء القومي - بيروت ١٩٨٤ .
- وقد كشف المسدي في ثبته أن عشرات المقاولات التي ظهرت في السبعينات قد أشارت للتسمية بالتظهير للقصة والسر والحكاية من منظورات شديدة الصلة بالتراث والمعاصرة في آن معا . كما هو الحال مع مقالات لانجيل بطرس سمعان ووشيد الغزي وسواهما .
- ثم ظهرت أثناء ذلك ويعدده الكتب التالية ، وهي شديدة الأهمية في سياق بحثنا . انظر:
- الواد ، حسين : البنية القصصية في رسالة الغفران - الدار العربية للكتاب طرابلس - تونس ١٩٧٦ .
- عصفور ، د. د. جابر : مفهوم الشعر - دراسة في التراث الشعري - دار الثقافة - القاهرة ١٩٧٨ .
- وغير بعيد عن ذلك مباحثه شكرى عزيز الماضى حول نظرية الأدب في التراث العربي - انظر:
- الماضى ، شكرى عزيز : في نظرية الأدب - سلسلة النقد الأدبي - دار الحداثة بيروت ١٩٨٦ .
- وفي هذا المجال أيضا نشير الى أهمية دراسة السرد والحكاية في القصص الشعبي وتأثيره على تطور فهم القصة وتكون الجنس القصصي العربي .
- (٥٤) ابراهيم ، د. نبيلة : قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية - دار العودة (بيروت) ودار الكتاب العربي (طرابلس) ١٩٧٤ .
- وهذا الكتاب ينطلق من منهج يروب في علم الحكاية وتشكلها ، على أنه من أحدث النتاج للمعاصرة في تصنيف القص الشعبي .

٥٥) نشر ابراهيم الخطيب ترجمة لنصوص الشكلايين الروس لأول مرة في الدوريات المعربية في أواخر السبعينات ثم جمعها فيما بعد في كتاب ((نظرية المنهج الشكلي)) المشار اليه من قبل .
كما ترجمت في هذا الاطار بعض أعمال المنظرين الشكلايين في الدوريات لشلوفسكي وجاكوسون وإنجلوم مثلما جرى الحديث عنهم وعن انجازاتهم وبخاصة أثر وفاة شلوفسكي قبل سنوات .
٥٦) انظر بعض كتب نقد القصة التي التفتت الى البعد التراثي للقصص، وكانت ظهرت في الثمانينات :
- المققداد، د. قاسم هندسة المعنى في السرد الاسطوري الملحمي - جلعاش - دار السؤال بدمشق - ١٩٨٤ .

- عمو، أحمد : دراسات هيكلية في قصة الصراع - الدار العربية للكتاب - تونس ١٩٨٤
- عدة مؤلفين : دراسات في القصة العربية - وقائع ندوة مكناس - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت ١٩٨٦ .
- نور الدين، صدوق : النص الأدبي : مظاهر وتحليلات الصلة بالقديم - دار اليسر - الدار البيضاء ١٩٨٨ .

- علوش، سعيد : غف التحليل الروائي في أعمال اميل حبيبي - مركز الأتباء القومي - بيروت ١٩٨٨ .
٥٧) سليان، نبيل : النقد الأدبي في سورية - ج١ - مصدر سابق .
انظر أيضا :

- مصطفى، د. شاكز : محاضرات عن القصة في سورية حتى الحرب العالمية الثانية - معهد الدراسات العربية العالية - القاهرة ١٩٥٧ - ١٩٥٨ .
- أبو شنب، عادل : صفحات مجهولة في تاريخ القصة السورية - وزارة الثقافة - دمشق ١٩٧٤ .
- الخطيب، د. حسام : القصة القصيرة في سورية - مصدر سابق .
- أبو هيف، عبدالله : الشيخ راغب العشاني وفن القصة - ضمن كتابه ((الأدب والتغير الاجتماعي في سورية)) مصدر سابق .

٥٨) جبرا، جبرا ابراهيم : ينابيع الرؤيا - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٧٩ .
حواره مع ماجد السامرائي والياس خوري على وجه الخصوص .
- اخلاصي، وليد . المتعة الأخيرة - اعترافات شخصية في الأدب - دار طلاس - دمشق ١٩٨٦ وفي هذا الكتاب التنظيري ينظر وليد اخلاصي من التنظير عما يجعلنا أقرب الى ادماج هذه الاعترافات بالقياس الادبي وسعي الكاتب الى تنظيم قوامه المعايير بالدرجة الأولى .
وانظر أيضا :

- اخلاصي، وليد : اعترافات في التجربة الروائية في ((الموقف الأدبي)) (١٢٩ - ١٣٠) ص ١٤٣ - ١٥١ .
٥٩) انظر :

- العجيلي، عبدالسلام : السيف والتابوت - مصدر سابق .
- العجيلي، عبدالسلام : أشياء شخصية - مصدر سابق .
- الجرداي، ابراهيم (تحريرا) : دراسات في أدب عبدالسلام العجيلي - دار الأهالي - بيروت ١٩٨٨ .
- حبيبي، اميل : ((أنا هو الطفل القاتل)) أجرى الحوار محمود درويش والياس خوري في مجلة ((الكرمل)) (نوفمبر) العدد ١٩٨١ ص ١٨٠ - ١٩٨ .
- المدني، عز الدين : الأدب التجريبي - مصدر سابق .

- ٦٠) انظر على سبيل المثال .
- ملسا، غالب : أدباء علموني – أدباء عرضهم (سلسلة مقالات) في جريدة ((الثورة)) (دمشق) ١٩٨٩ .
- ميف، عبدالرحمن : شخصيات كالمخ توطئ غيرها (أجرت الحوار سلوى النعيمي) في مجلة ((الكرمل)) (نيقوسيا) المدة ص ١٧٩-١٩٧
- الخراط، ادوار : على سبيل التقديم – في مجلة ((الكرمل)) (نيقوسيا) العدد ١٤-١٩٨٤ ص ٥-١٤ .
- ٦١) – محمد برادة في : الأدب العربي – تبينه عن الوحدة والتنوع ص ٢٠٧ .
- ٦٢) انظر بعض أحاديث نجيب محفوظ في :
- حافظ، صبري (تحرير) : نجيب محفوظ : أتحدث إليكم – دار العودة – بيروت ١٩٧٧ .
- ٦٣) – سبيل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية ص ٣٤ .
- ٦٤) – تعد جهود عبدالفتاح كيلطو من أبرز جهود النقد العربي في تأصيل السرد العربي ، وقد سبقت الإشارة لبعض كتبه .
- ٦٥) نجيب، د. ناجي : كتاب الاحزان – دار التنوير – بيروت ١٩٨٣
- ٦٦) حنا، د. عبدالله : من الاعمال الفكرية في سورية ولبنان – النصف الأول من القرن العشرين – دار الأهالي – دمشق ١٩٨٧ . ص ٦٧-٢١٠ .
- ٦٧) أبو هيف، عبدالله : حصاد الثمانينات : التفكير الأدبي وأفاق التبعينات في ((الثورة)) دمشق – ١٩٩٠ / ١ / ٤ .
- ٦٨) – دراج، د. فيصل : حوار في علاقات الثقافة والسياسة . منظمة التحرير الفلسطينية – دائرة الاعلام والثقافة دمشق ١٩٨٤ .
- ٦٩) مروة، د. حسين : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي – دار مكتبة المعارف – بيروت ١٩٦٥ .
- واتظر أيضا
- مروة، د. حسين : بحث عن الواقعية الواقعية – في ((الوحدة)) (باريس) – السنة ١ العدد ١ – تشرين الأول ١٩٨٤ – ص ٤٧-٥٢ .
- ٧٠) – العالم، محمود أمين العالم : ثلاثة الرنص والمهزيمة – دراسة في رواية اللجنة – دار الكلمة بيروت ١٩٨٧ .
- ٧١) – الشريف، جلال فاروق : ان الأدب كان مسؤولا – اتحاد الكتاب العرب – دمشق ١٩٧٨ .

(شخصیات و آراء)

التوثيق الميداني عند ابن حزم الأندلسي

د . محمد محمد بنيعيش

من مميزات البحث العلمي الحديث نجد على رأسها ذلك الاعتماد المكثف على الدراسة الميدانية كوسيلة موضوعية لصياغة نظرية ما ، صياغة مدققة وصادقة .

وبعد ، فهذا البحث الميداني قد يوظف على عدة مستويات منها ذات الطابع ما يسمى بالعلوم التجريبية أو العلوم البحتة .

ولئن كان الاتجاه في تحصيل العلوم قد عرف منذ القدم عند الانسان إلا أنه لم يكن يعرف منهجا منظما ومواصفات كفيلة لضمان سلامة التحصيل العلمي في أرقى مستوياتها كما هو عليه الحال في عصرنا وخاصة في العلوم التحريية .

غير أن ما أصبح يسمى في عصرنا اليوم بالعلوم الانسانية نجد أن مؤسسها قد يدعون أنهم السباقون الى اعتماد الدراسة الميدانية كسمفد للتحصيل العلمي المؤسس لهذه النظرية أو تلك . وبهذا الادعاء قد نحد إقصاء لمجهودات علماء ومفكرين مروا عبر التاريخ ونظروا عن طريق الملاحظة الخارجية والبحث الميداني في العلوم الانسانية وحاصه ابداعات المفكرين المسلمين في هذه الميدان .

وبعد مراجعتنا للتراث الاسلامي وموقفه من البحث الميداني وتوظيف الاستمارات والاستبيانات تبين لنا انه توحد نهاذج راقية تدل على توظيف البحث الميداني في تأسيس العلوم النظرية والخاصة بالانسان .

بالاضافة الى هذا فقد وجدنا توثيقا نوعيا لهذا البحث بني بأحكام على طريقة السد الحديثي وعلى واقع ونوعية وأحوال الأشخاص محل البحث والتقصي

ومن بين أهم المفكرين والباحثين المسلمين الذين شخصوا لنا هذا التحري المعرفي والاستقصاء الموضوعي للعلوم الانسانية نجد ابن حزم الأندلسي ٣٨٤ هـ يعرض لمنهجه كالتالي .

(١) المنهج التخصصي عند ابن حزم

إن الكتاب الذي أفرغ فيه ابن حزم أهم مقومات منهجه في البحوث النفسية على مستوى دراسة الظواهر ، هو كتابه « طرق الحماة » وكعادة المؤلفين المنهجيين حينما يعرض ابن حزم لكتابه هذا كان يث بين الفينة والأخرى بعض أهم أسس المنهج الذي يمدد مستوى دراسته وذايته من تأليف الكتاب ، وذلك اما تصريحاً أو تلميحاً ، ومن بين أهم الفقرات المعبرة عن منهج ابن حزم في « طرق الحماة » كتابون عام يسير عليه الكتاب ، هذا النص التالي ، يقول فيه : « ولم أمتنع أن أورد لك في هذه الرسالة أشياء يذكرها الشعراء ويكثرون القول فيها موفيات على وجوهها ، ومفردات في أبوابها ومنعمات التفسير مثل الاقراط في صفة التحول وتشبيه الدموع بالامطار وأنها تروي الأسفار وعدم اليوم البتة وانقطاع الغذاء جملة الا أنها أشياء لا حقيقة لها ،

وانما اقتصر في رسالتي على الحقائق المعلومة التي لا يمكن وجود سواها أصلا على أني قد
أوردت من هذه الوجوه المذكورة أشياء كثيرة يكتفى بها لئلا أخرج عن طريق أهل الشعر
ومذهبهم^(١) - -

ومن هنا فقد امتاز الكتاب بعرض أشبه ما يكون بالدراسات النفسية الحديثة القائمة على
تتبع الشخصيات ودراسة نفسياتها ابتداء من الخبرات النفسية القائمة على التجربة الذاتية
والمعاناة الشخصية وانتقالا الى ملاحظة الآخرين والأدلاء بأخبارهم على منهج أهل الحديث
وذلك باتصال السند واعتداد الثقات في إيراد هذه الاخبار.

ولم يكن اعتياده في هذا الكتاب على آراء نظرية حاصلة ونظرات فلسفية معروفة^(٢) بل اذا
أورد فكرة استدلل عليها بحادثة وقعت له أو رآها مباشرة أو رواها عن يثق به ، وذلك
بتخصيص بفقرة يصطلح عليها بـ «خبر»^(٣)

وحينما كان يكتب ابن حزم عن الحب كان واعيا بضرورة التخصص والوقوف عند حدود
الموضوع ، لأنه يدرس عمليات نفسية وانفعالات عاطفية ، لها ظواهر نفسية معينة وتأخذ جانباً
خاصاً من حياة الانسان النفسية واتجاهاته الباطنية ، لهذا فكتاب «طوق الحمامة» لن يكون
كتاباً أخلاقياً من حيث القصد ولن يكون كتاباً روائياً أو بلاغياً يقف به عند هذه الجوانب من
حياة الانسان ، وانما هو كتاب نفسي بالدرجة الاولى يدرس مشكلة معينة من مشاكل الانسان
النفسية ، لهذا فهو يقف عند حد هذه المسألة ولا يتعداها الى موضوعات أخرى تمت اليها بصلة
الا من باب الايحاء أو إبراز وجه الرابطة بين هذا الموضوع أو ذاك وفي هذا يقول : «ولولا أن
رسالتنا هذه لم نقصد بها الكلام في أخلاق الانسان وصفاته المطبوعة والتطبع بها وما يزيد من
المطبوع بالتطبع وما يضمحل من التطبع بعدم الطبع لزدت في هذا المكان ما يجب أن يوضع في
مثله ولكننا انما قصدنا التكلم فيما رغبته من أمر الحب فقط وهذا أمر كان يطول اذ الكلام فيه
يتغنى كثيرا»^(٤).

فهو إن ذكر بعض الجوانب الاخلاقية في هذا الكتاب فإنما ذكرها من باب علاقتها بالحب
وارتباطها به ارتباط الراحيتين بالأصابع موطفاً كل طاقاته لبيان أوجه جوانب الحياة الانسانية
المتعددة وانفعالاتها تجاه مواضيع الحب ، وهذا أمر الطابع الغالب على دراسته في هذا الكتاب
وليس كما ذهب اليه زكريا ابراهيم من أن ابن حزم قد تناول موضوع الحب من وجهة نظر الأديب
والشاعر والمؤرخ أكثر مما تناوله من وجهة نظر الفيلسوف والمحلل النفسي^(٥)

فكما مر بنا أن قصده الاساسي هو تبيين الحقائق وليس هو عرض التواريخ والأحداث ،
ولئن كان هناك حضور مكثف لمثل هذه الموضوعات في الكتاب فإن ذلك لا يعني امكانية
الاستغناء عنها في البحث العلمي اذ أن الشعر ما هو الا نموذج من نماذج الاتجاهات النفسية
الانسانية وكذلك التواريخ فإنها أحسن وسيلة لتدعيم الحقائق وتثبيت القواعد ، وإبراز
مصادقيتها نظرا لمطابقتها لما حدث في الواقع وهذا فإننا لا نكاد نجد في كتاب «طوق الحمامة»

فكرة نظرية مفصولة عن حادثة شخصية أو تاريخية أو استتهاد شعري ، مما يبين لنا أن منهج ابن حزم في البحث النفسي هو منهج نظري تجريبي في آن واحد قد اعتمد الملاحظة المباشرة وغير المباشرة كما اعتمد منهج الاستبطان ، بالإضافة الى هذا فإن منهج ابن حزم منهج توثيقي في أبحاثه^(١١) . وهذا التوثيق يقتضى مه اينراد الاخبار^(١٢) المتعددة لكي يحصل اليقين وتصير الاستنتاجات قطعية ومعضدة بالوثائق اللازمة .

(ب) التوثيق والموضوعية العلمية عند ابن حزم
من بين النماذج التي تبين لنا قوة المنهج العلمي المتبع عند ابن حزم نذكر ما أورده حول العلة التي تكون سببا للحب .

«وأما العلة التي توقع الحب أبدا في أكثر الأمر على الصورة الحسنة فالظاهر أن النفس حسنة تولع بكل شيء حسن وتقبل الى التصاوير المتقنة فهي اذا رأت بعضها تشتت فيه فإن ميرت وراءها شيئا من استكالمها اتصلت وصحت المحبة الحقيقية وإن لم تميز وراءها شيئا من استكالمها لم يتجاوز حبها الصورة وذلك هو الشهوة ، وإن للصور لتوصيلا عجيبا بين أجزاء النفوس النائية»^(١٣)

فبعد ما أرسى الأسس النظرية في تحديد أسباب الحب وطرق تثبيته استطرد في ايراد النماذج الأثورة والاحداث المعضدة لهذا المذهب النظري ثم يحتم دراسته بآيات شعرية مناسبة وملخصة لما كان بصدد البحث فيه . وهذه الايات كلها معان علمية أكثر منها خيالات وبحور وهمية ، نذكر من بينها بعض آيات هذه القصيدة النفسية التي كان البعض - كما يذكر ابن حزم - يسميها «الأدراك المتوهم»

ترى كل صدمه قائما	فكيف تجد اختلاف المعاني
فيا أيها الجسم لا ذا جهات	وياعرضا ثابتا غير فان
نقضت علينا وجوه الكلام	فيا هو مذ لحت بالمستبان ^(١٤)

وبهذا أمكن القول بأن المنهج عند ابن حزم شكل بحثا علميا موضوعيا وليس سيرة ذاتية بالمعنى القصصي أو الاخبار الغاية منه اضطراب الخواطر كأحاديث الأسفار ، وإنما هي سيرة ذاتية بناءة تحكي عن نفسها وعن غيرها لكي تقم نظرية أو تصدر كلمة تحوى جنسا ونوعا . . . الخ .

وعندما كان يصب اهتمامه بدراسة شخصية معينة من أجل اقامة بناء نظري فإن اختباره لهذه الشخصية كان يقوم على اعتبارات ضرورية حتى تكتسب نظريته قوة ومثانة ولا تكون عرضة للخلل أو الاتهام أو المراجعة ، ومن بين نماذج صفات الشخصيات التي اعتمدها ابن حزم في دراساته هم أناس «لا يهتمون في تمييزهم ولا يخاف عليهم سقوط في معرفتهم ولا اختلال الحسن اختيارهم ولا تقصير في حدسهم ، قد وصفوا أجابا لهم في بعض صفاتهم بما ليس يستحسن عند الناس ولا يرضى في الجمال ، فصارت هجراهم وعرضة لاهوائهم ومنتهى استحسانهم ثم مضى أولئك إما بسلو أو بين أو هجر أو بعض عوارض الحب وما فارقهم

استحسان تلك الصفات ولا بان تفصيلها على ما هو أفضل منها في الخليفة ، ولا مالوا الى سواها بل سارت تلك الصفات المستجادة عند الناس مهجورة عندهم وساقطة لديهم الى أن فارقوا الدنيا وانقصت أعمارهم حينما منهم الى من فقدوه ، وألفة لمن صحبوه ، وما أقول ان ذلك كان تصنعا لكن طبعاً حقيقياً واختياراً لا دخل فيه ولا يرون سواء ولا يقولون في طي عقدهم بغيره " . . . وما أصف من متقوصي الخطوط في العلم والادب لكن عن أوفر الناس قسطاً في الإدراك وأحقهم باسم الفهم والدراية " (١) وعلى هذا النهج سار في اقامة دعائم دراسته في الكتاب وكثيراً ما يأتي بذكر الشخص المستشهد بحالته النفسية أو العاطفية الخاصة مقروناً بذكر مكانته العلمية وصحته النفسية العامة قبل الحادث (٢) لكي يبرهن للقارئ بأن هذه الفكرة أو تلك ليست وليدة التخمين والرمي في عماية وإنما هي نتاج درس تحقيقي وموضوعي أقصى ما يمكن أن تمثله الموضوعية . ولربما هذا التحري الذي سلكه ابن حزم في بحوثه النفسية هاته ، قد يتخطى مستوى بعض الدراسات الحديثة ، إذ أنها لم تخل من نقائص اذا قسناها بالنهج الذي ذكرناه عن ابن حزم من حيث اكساب المطالع للكتاب الثقة بالنتائج المحصل عليها .

(ج) التوثيق بين ابن حزم والمدارس النفسية الحديثة .
١) فالنهج الذي سلكه مثلاً فرويد مؤسس المدرسة التحليلية (١٩٣٩) بالتركيز على شخصيات محددة لا تتعدى أصابع اليد الواحدة ، وخاصة شخصية هانز الصغير الذي كان يمثل محور دراسته كلها ، لا يقيد العلم اليقين بالنتائج المحصل عليها من خلال هذا النمط من البحث والخاصة بتحديد أسباب القلق ومفهوم خوف الاطفال من الحيوانات (٣) إذ أن طريقة التحليل هذه التي شملت شخصية هانز الصغير كانت تعتمد على الاحتمالات أكثر مما يفيد القطع بصورة برهانية على صحة النتائج المحصل عليها . وهذا ما جعل فرويد يظهر بمظهر المتردد في اقرار نظرياته بل انه قد عبر صراحة عن هذا الضعف الذي كان يكتلج نظرياته ، وذلك حينما شعر بتناقض في إحدى نظرياته عن العرض وأسبابه عند هانز بأنه " لو أن العرض الرئيسي الذي أظهره كان في الواقع عداوة من هذا النوع لأضد أبيه وإنما ضد الخيول ، لما كنا نقول ، وهذا يبدو غريباً أنه مصاب بعصب ولا بد أن يكون هناك خطأ ما إما في نظريتنا عن الكبت وإما في تعريفنا للعرض " (٤) ، وكذلك نجد حضور هذا الاحتمال يظهر عند الحديث عن الشخصية الثانية في بحوث فرويد وهو الشاب الروسي وخوفه من الذئب ، فإنه يحلل سبب خوفه هذا على غرار ما حصل لهانز بأنه " من المحتمل أن والد هذا المريض الروسي كان يقلد الذئب أثناء لعبه معه وكان يهدده مزاحاً بأنه سيأكله " (٥) ، وعن النتائج المحصل عليها أثناء البحث في شخصية هانز الصغير النفسية تطرح تساؤلات عدة حول قيمة شهادتي هذا الطفل الصغير وأبيه بصفة خاصة إذ كانت " تقارير الأب عن سلوك هانز عرضة للشك في عدد من الموضوعات ، وعلى سبيل المثال فقد حاول الأب أن يقدم تفسيراته لملاحظات هانز وكأنها حقائق مقررة ، كما أن شهادة هانز نفسه لا يمكن الاعتماد عليها إطلاقاً لأسباب عديدة ، فلقد ذكر كذبات عديدة في

الاسباب الاحيرة لمخاوفه المرضية ، بالاضافة الى أنه قد قدم العديد من التقارير غير المنسقة والمتعارضة أحيانا ، والأهم من ذلك هو أن معظم ماقدم على أنه آراء هانز ومشاعره كان ببساطة عبارة عن كلمات الأب ، ويقر فرويد نفسه بذلك ولكنه يحاول أن يتغاضى عنه حين يقول : " في الحقيقة انه خلال عملية التحليل كان لا بد أن يقال لهانز أشياء كثيرة لا يمكنه قولها بنفسه وكان لا بد أن يمد بأفكار لم يبد أي إشارة لامتلاكه اياها . كما أن انتباهه كان لا بد أن يوجه في الاتجاه الذي يتوقع منه الأب شيئا ما ، وقد يقل هذا من القيمة البرهانية للتحليل ولكن نفس الطريقة تتكرر في كل حالة وذلك لأن التحليل النفسي ليس مجرد فحص علمي صرف ولكنه وسيلة علاجية " ويقول وولب وإرخمان تلخيصا لذلك " ان شهادة هانز لا تخضع فحسب لمجرد الانبياء ولكنها تحتوي أيضا على مواد كثيرة ليست من قوله على الإطلاق " (١١) وإذا تتبعنا الاستبيانات التي تحصل عليها فرويد من أب الصغير هانز ونوع الأسئلة التي طرحت عليه لكي يدلي برأيه لوجدنا أن هناك خللا واضحا وابهاما حول الطريقة التي وصل بها فرويد الى بناء نظريته النفسية ، ومن بين مظاهر الخلل الحاصل في منهجه هو أن المادة " التي قام عليها تحليله " قد تم جمعها عن طريق والد الصغير هانز الذي ظل على صلة بفرويد عن طريق تقارير مكتوبة منتظمة ، ولقد تمت بين الأب وفرويد عدة مناقشات تتعلق بالمخاوف المرضية للصغير هانز ، ولكن فرويد نفسه لم يقابل الصبي الصغير خلال التحليل الا مرة واحدة !!! " (١٢) ، ومن خلال هذا تبدو الموضوعية ضعيفة عند فرويد ، فهي لا تستند الى وثيقة في الاستبيانات ولا الى أحكام نظرية قطعية الدلالة ، وهذا راجع الى غياب المراقبة المباشرة من طرف المحلل النفسي للمريض وكذلك الى نوع الشخص المعتمد عليه في اثبات الحقائق . فبالنسبة للصغير هناك احتمال تأثير نوع الأسئلة على نوع الاجوبة الموجهة من طرف الأب للصغير ، وصياغة بعض هذه الاجوبة من طرف الأب وذلك من خلال فهمه الشخصي وغياب تخصصه في طريقة نقل المعاني من الالفاظ . فلربما لم تكن لدى الصبي أية اشتغالات بالمشاكل النفسية التي استنتجها فرويد (١٣) ، وكان ذهنه خاليا ، لكن من خلال إشارة أسئلة لديه أو الإجابة عن أسئلته المحدودة قد يتولد لدى الطفل اتجاه خاص في سلوكه وشروء ذهني في موضوعات كان في غنى عنها لولا افتعال هذا الجو المسرحي " (١٤) المستفز لمكان من شخصية الطفل التي كانت مازال في مرحلة انتقالية وعدم استقرار مبوء على المستوى العقلي أو العاطفي لهذا فكل أحكامه في هذه المرحلة لا يصلح الاعتماد عليها في بناء نظرية ما ، ولم تكن العشوائية يوما ما أساسا لنظرية أو حقيقة علمية ، بالاضافة الى هذا فإن الجانب الاخلاقي لدى الطفل في هذه المرحلة يكون غير مستقر ولا يملك حرية التصرف الاخلاقي الا بحسب الجو الذي نشأ فيه ، وهذا ما ذهب اليه بعض المفكرين المسلمين الاخلاقيين كابن مسكويه الذي يرى أن " أول ما ينبغي أن يتفكر فيه الصبي ويستدل به على عقله الحياء فإنه يدل على أنه قد أحس بالقبح ، ومع إحساسه به هو يحذره ويتجنبه ويخاف أن يظهر منه أو فيه ، فإذا نظرت الى الصبي فوجدته مستحييا مطربقا بطرفه الى الأرض غير وقاح الوجه ولا محقق اليك فهو أول دليل نجابته ، والشاهد لك على أن نفسه قد

أحست بالجميل والقيبح وأن حياته هو انحصار نفسه خوفاً من قبيح يظهر منه ، وهذا ليس بشيء أكثر من ابتزاز الجميل وأغرب من القبيح بالتمييز والعقل وهذه النفس مستعدة للتأديب صالحة للعناية لا يجب أن تهمل ولا تترك وغالباً الأضداد الذين يفسدون بالمقارنة والمداخلة ^(٢١) وهذه الخصلة المميزة للطفل في أول نشوئه اعتبرها الماوردي من خصائص البنية السليمة للطفل ، وهي تعبر في حضورها أو غيابها عن انعكاس لا شعوري عند الطفل للاوضاع العامة التي يكون عليها مجتمع ما ^(٢٢) ونفس الشيء هو الذي ذهب اليه الغزالي بخصوص تأثير البيئة على الطفل من حيث اكتسابه للفضائل والذائل بينما تكون هذه الأخيرة أقرب اليه وله نزوج نحوها اذا لم يوجه التوجيه الخلقي السليم لأنه " مهما أهمل في ابتداء نشوئه خرج في الأغلب ردىء الاخلاق حسوداً سروقاً ناهماً لحوجاً ذا فضول وضحك وكيد وبجاعة " ^(٢٣) .

وليس بمستبعد أن يكون هانز من النموذج الذي ذكره الغزالي في هذا النص الرائع الذي يصف لنا نفسية الطفل المهملة عند النشوء فكانت النتيجة العلمية التي توصل اليها فرويد مجرد استهتار من ذلك الصبي وسخريته من المحللين والمثيرين لاسئلة غريبة على مرحلة حياته . ولو جاء فرويد الى مجتمع اسلامي واتصلت أبحاثه بصبي مسلم له نشوء اسلامي مبني على الحياء الذي اتفق عليه العلماء المسلمون بأنه من علامات الحجاب لدى الطفل ، فإنه قطعاً سيجد أن أحكامه ونتائج عن هانز كانت وهمية ومركزة على شخصية غير سوية سلوكاً وأخلاقاً ، ولهذا فلا تصلح نظرياته لكي تعمم على كل الناس وتصير قانوناً متحكماً في مساراتهم وانحياهم السلوكية .

وما يزيد الطين بلة من حيث ابراز الخلل في منهج فرويد للبحث النفسي ، هو اعتماده على الاساطير ^(٢٤) في اثبات نظريته ، دون التأكد من صحة القصة التي يوردها ، ومن أهمها عنده أسطورة الملك أوديب اليونانية ^(٢٥) ولا يرى في هذا الموضوع الميثولوجي مجرد اثبات لحقيقة أن الرغبات الجنسية هي أساس نشاط الانسان فحسب ، بل يعتبره تأكيداً لفكرة وجود تلك المركبات (العقد) الجنسية الكاملة - حسب رأيه - في الانسان منذ الطفولة «فكان» التفسير الفرويدي للرغبات الجنسية بعيداً كل البعد عن النظرية العلمية للمسألة ، وما يدل على وهمية حجج فرويد يكفي أن نذكر التوجه الى الاستعارات الميثولوجية ^(٢٦)

ولئن كان هانز الصغير وما أحيطت حوله من نظريات يمثل جوهر طريقة فرويد والمحللين النفسيين بشكل عام ، فإنه توجد طريقة أخرى مشابهة لها من حيث اعتماد شخصية طفل صغير في الدراسة النفسية ، وهذه الطريقة توضح وجهة نظر بافلوف الباحث النفسي الروسي والسلوكيين ^(٢٧) وهي تعتمد على طفل صغير آخر أمريكي يدعى ألبرت درس حالته ج . ب . واطسون وهو المؤسس الشهير لدراسة السلوكيين والذي أوضح أنه يمكن بالتأكيد تكوين المخاوف المرضية تجريبياً باستخدام وسائل كذلك التي استخدمها بافلوف في عملية تكوين التشرط البسيط ، وقد حاول أن يثبت ذلك بالاستفادة من الصغير ألبرت الذي يبلغ من العمر أحد عشر شهراً ^(٢٨) .

وليس قصدنا في هذه العجالة مناقشة المدارس النفسية الحديثة أو مقارنتها بالمدارس الإسلامية ، لكن الهدف كان هو محاولة تسليط الضوء على المنهج الذي نهجه ابن حزم في الحصول على معلوماته النفسية والمتركة أساسا حول موضوع الحب ، وذلك بتبيين أهمية هذا المنهج وقوته في اكساب المعرفة الحققة ولئن غلبنا الحديث عند التعرض للمدارس النفسية الحديثة عن فرويد ومنهجه ، فليس ذلك الا لأن كتاب « طوق الحمامة » ييم جانباً مهماً من جوانب الاتجاهات النفسية عند فرويد والمتعلقة بموضوع الجنس والعاطفة الحائمة حوله ، ولكن مع وجود مفارقات كبيرة في وجهة النظر حول هذا الموضوع سواء في دوافعه^(٣) أو أغاياته . وهذا ما لا يسمح المجال الآن بتفصيل النظر فيه ، اذ المقصود هو تحديد منهج ابن حزم وعناصره .

٣) فالمنهج اذن عند ابن حزم يعتمد على ملاحظة الإنسان سليماً قبل أن يصير سقيماً ، وكامل الأهلية قبل أن يكون ناقصها ، ومن خلال المقارنة بين هذه الاضداد يخرج بنتيجة علمية جد دقيقة ولها اعتبارات منطقية تعتبر من الاوائل العقلية الضرورية ، اذ بضدها تتميز الاشياء ، بل انها تتشابه اذا كان التضاد كلياً ، وبهذا قد يحسب السقيم سليماً وهو ليس كذلك ، والاضداد أنداد ، والاشياء اذا افترطت في غايات تضادها ووقفت في انتهاء حدود اختلافها نشأته ، قدرة من الله عز وجل تفضل فيها الاوهام ، فهذا الثلج اذا آدمج حيسه في اليد فعل فعل النار ، ونجد الفرح اذا افترط قتل ، والغم اذا افترط قتل ، والضحك اذا كثر واشتد أسال الدمع من العينين ، وهذا في العالم كثير^(٤)

فكان هذا من بين أسسه المنهجية والمميز لدراساته سواء منها النفسية المحضة أو الخلقية ، وهو يسعى دائماً الى ابراز صدق مقولاته ونظرياته عن طريق التجربة الواقعية والملاحظة الحقيقية ، فراه في اغلب ما يورده من افكار نظرية الا ويستطرد قوله بالاشارة الى انه راي هذا الامر المنصوص عليه راي معاينة ومعايشة ب . « رأيت من أهل هذه الصفات » أو « قد رأيت من هذه صفة »^(٥)

وهذا عند وصف حالة نادرة الوقوع نوعاماً ، حتى انه قد يحدد مستوى هذه الندرة وامكانية وقوعها ، ولا يجوز لنفسه أن يورد مفاجآت علمية غير مستندة الى وقائع ملموسة أو أحكام عقلية متفق عليها ، وذلك سعياً منه الى تحري الموضوعية واعتدائ الحقائق العلمية الا اذا كان قد شاهدها بنفسه وعي ودراية ، ومثل هذا التحري ما أورده في موضوع من أحب في النوم حيث يقول : « ولا بد لكل حب من سبب يكون له أصلاً وأنا مبتدئ . بأبعد ما يمكن أن يكون من أسبابه ليجري الكلام على نسق أو أن يتبدأ بالسهل والأهون ، فمن أسبابه شيء لولا أني شاهدته لم أذكره لغرابته »^(٦) ، أما اذا كانت الحالة مستفيضة الوقوع ومشهورة فانه يعبر عنها كثيراً بقوله « قد وقع لغير ما واحد » أو « قد عرض هذا لغير واحد » ، لكنه رغم تسليمه بكثرة ورود مثل هذه الحالات فانه لا يعطيها كل المصداقية لكي تصير قانوناً عاماً ، وانما يحكم فيها فكره ويردها اذا كانت غير مستساغة وليس لها مبرر معقول كما نجاهه في رده على من أحب بالوصف وتحليله لنفسية هذا الشخص تحليلاً دقيقاً مع الاقرار بوقوعه بكثرة في أوساط الناس اذ

يقول : « وهذا كله قد وقع لغیرما واحد ولكنه عندی بنیان هار على غير أساس وذلك أن الذي أفرغ ذهنه في هوى من لم ير لابد له اذ يتخلو بفكره أن يمثل لنفسه صورة يتوهمها ، أو عينا يقيمها نصب ضميره ولا يتمثل في هاجسه غيرها ، قد مال يومه نحوها ، فان وقعت المعاينة يوما ما فحيثئذ يتأكد الامر أو يظلل بالكلية وكلا الوجهين قد عرض وعرف ، وأكثر ما يقع هذا في ربات القصور المحجوبات من أهل السيوتات مع أقاربهم من الرجال ، وحب النساء في هذا. أثبت من حب الرجال لضعفهن وسرعة اجابة طبائعهن الى هذا الشأن وتمكنه منهن» (١)

(د) المنهج باختصار :

بعد هذا يبدو من السلائق القول بأن ابن حزم كان رجلا ذا منهج دقيق في كتابه « طوق الحمامة » هذا وأنه لم يكن مجرد أديب أو مؤرخ بالمعنى المألوف وانما كان باحثا علميا يلاحظ ويسجل ، ويفحص ، ويعمل ويأتي بالنتائج من مصادر موثوق بها وقابلة لكي تسمى إنسانية ، وذلك لأنها صدرت عن الانسان في طور كمال نموه العقلي ، والجسمي ، فهو لم يعتمد أشخاصا دون سن التمييز أو سن الرشد في أبحاثه كما فعل فرويد مع هانز الصغير الذي كان له من العمر خمس سنين^(١) وواطس مع ألبرت الذي كان يبلغ من العمر أكثر من سنة ، ودراسة علاقته بالفئران وخوفه منها لبناء نظرية في التشريط ، وتعميم مظاهر الاستجابات لدى الحيوان والانسان كما فعل بافلوف بنقل المظاهر النفسية للكلب وجعلها قانونا لدى الانسان . . . الخ . ولكنه عالِم موضوعات الانسان لدى الانسان الصغير له سلوكه الخاص والكبير كذلك ، والمرأة لها جوانب نفسية ليست لدى الرجال وكل جنس له خصائصه ، منها الثابتة ومنها العرضية التي تتأثر بالزمان والمكان والحركة والسكون . . . الخ .

ويبدو أن زكريا ابراهيم قد أصاب في التعبير عن منهج ابن حزم حينما أجمله بقوله : « وربما كانت أول ملاحظة تعن للباحث عند مطالعته لرسالة ابن حزم في الحب هي هذا التسلسل المنطقي في العرض وذلك الترتيب المنهجي في تناول الموضوع يعكس ما درج عليه الكتاب العرب من استطراد واسترسال واطناب ، فابن حزم يبدأ حديثه بالكلام في ماهية الحب ثم يتنقل بعد ذلك الى الحديث عن نشأة الحب فيستقصي علاماته ومظاهره ويستعرض أنواعه ونماذجه ثم يتتبع أحوال المحبين وعوارض حبه لكي ينتهي الى القول بأنه لم نجدنا عن الحب بلغة الشعراء الحاليين بل هو قد اقتصر في رسالته على الحقائق الواقعية التي لا يمكن وجود سواها أصلا» (١)

ويضيف قائلا في ختام حديثه عن ابن حزم ومنهجه في « طوق الحمامة » وعلى الرغم من أن ابن حزم ليس أول من كتب في الحب من أدباء العرب (فقد سبقه الى ذلك اخوان الصفا في بعض رسائلهم وابن المقفع في « الادب الكبير والادب الصغير » والجاحظ في الرسالة السابعة من مجموعة رسائله في العشق والنساء) الا أن ابن حزم قد فاق كل هؤلاء في دقة منهجه وتسلسل أفكاره وترابط بحثه ورقة حسه وبعد غوصه ، وقد اتبع ابن حزم في دراسته للحب منهجي الاستبطان والاستقراء فجاءت رسالته حافلة بالملاحظات النفسية الدقيقة والخبرات الحية المعاشة

والأمثلة التاريخية الصادقة والنماذج الشريفة المتنوعة وهذا ما جعل منها دراسة فذة في تاريخ الأدب العربي . . ١٧١

- وهو نفس الشيء الذي حدا بنا إلى اعتبار هذا الكتاب محور الدراسات النفسية عند ابن حرم ، وذلك كما رآه من خصوصيات سواء منها المتهجية أو المعرفية التي مستخلص الكثير منها إن شاء الله تعالى .

* هوامش البحث

- (١) ابن حزم . طوق الحماة ، ص ١٩٥ تحقيق الطاهر أحمد مكي . دار المعارف . الطبعة الثانية .
- (٢) الدكتور زكريا ابراهيم . مشكلة اخب . دار مصر للطباعة ، الطبعة الثانية ص : ٢٢٤ .
- (٣) ابن حزم . طوق الحماة ، ص ٢٦٠ .
- (٤) نفس المراجع ، ص ١٠٩ .
- (٥) زكريا ابراهيم . مشكلة الحب : ص ٣٢٢ .
- (٦) ابن حزم ، طوق الحماة ، ص ٤٥ .
- (٧) نفس المصدر ، ص : ٩٦ .
- (٨) نفس المصدر ، ص ٢٤ .
- (٩) ابن حزم ، طوق الحماة ، ص : ٢٥ .
- (١٠) ابن حزم ، طوق الحماة : ص ٤٧ .
- (١١) نفس المصدر ص ١٣٩ - ١٤٠ .
- (١٢) سيجموند فرويد ، الكف والعرض والقلق ، ترجمة الدكتور محمد عثمان نجاتي ص ١٦٨ دار الشروق بيروت . الطبعة الثالثة ١٤٠٣ و ١٩٨٣ م .
- (١٣) سيجموند فرويد ، الكف والعرض والقلق ، ترجمة الدكتور محمد عثمان نجاتي ص : ٧١ .
- (١٤) نفس المصدر ص : ٧٢ .
- (١٥) هـ.ج. اينزك . الحقيقة والوهم في علم النفس ، دار المعارف بمصر ، ترجمة قنديل حفي رزوف نظمي ص : ١١٦ .
- (١٦) نفس المراجع ص ١٠٧ .
- (١٧) سيجموند فرويد : الكف والعرض والقلق ، ص : ٦٧ .
- (١٨) هـ.ج. اينزك : الحقيقة والوهم في علم النفس ص : ١١٨ .
- (١٩) ابن مسكويه : تهذيب الاخلاق تظهير الاعراق ص : ٥٨ نسخة محمد علي صبيح وأولاده - ١٣٧٨ و ١٩٥٨ .
- (٢٠) الماوردي : أدب الدنيا والدين ، ص : ١٦٨ الطبعة الأولى تصحيح محمد محمد عيسى .
- (٢١) الغزالي ، احياء علوم الدين ، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده ج ٣ ص : ٦٢ .
- (٢٢) سيجموند فرويد : الكف والعرض والقلق ، ص : ٧٣ .
- (٢٣) سيجموند فرويد . تفسير الاحلام ، ترجمة مصطفى صفوان ، دار المعارف بمصر الطبعة الثانية ص : ٢٧٧ .
- (٢٤) فاليري لبي : مذهب التحليل النفسي وفلسفة « الصرويدية الجديدة » دار القارابي بيروت الطبعة الاولى ١٩٨١ ص : ٤٤ .
- (٢٥) هـ.ج. اينزك : الحقيقة والوهم في علم النفس ، ص : ٩٤ .
- (٢٦) نفس المصدر ، ص : ١٢٢ .
- (٢٧) ابن حزم ، طوق الحماة ص : ٢٤ .
- (٢٨) ابن حزم : طوق الحماة ، ص : ٢٩ .
- (٢٩) نفس المصدر ، ص : ٧٥ .
- (٣٠) نفس المصدر ، ص ٣٦ .
- (٣١) ابن حزم : طوق الحماة ص : ٣٨ .

- (٢) هـ. ج. اينزك . الحقيقة والوهم في علم النفس ص: ١٠٥
(١) زكريا ابراهيم: مشكلة الحب . ص ٣٢٢ .
(٢) نفس المصدر، ص. ص: ٣٤٠

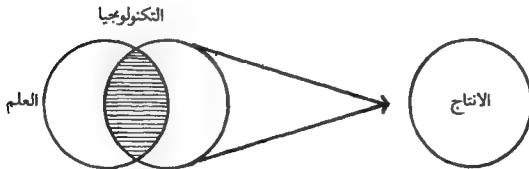
[مقالات]

عصر المعلومات ومناهج البحث في العلوم الانسانية

د. علي فرغلي

تمهيد :

يشهد العالم اليوم ثورة علمية وتكنولوجية واقتصادية مهد لها ومكّن منها التطور السريع في قدرات الحاسبات الآلية وتصميمها وتكلفتها . وقد أدت هذه الثورة، من بين ما أدت اليه ، إلى تغير السلع الاستراتيجية العالمية من المنتجات الصناعية والرعائية والمواد الخام إلى السلع المعلوماتية . فبعد أن أشارت كل الدراسات والاحصائيات الاقتصادية إلى توقع نقص شديد في المواد الغذائية على المستوى العالمي وندرة في المواد الأولية جاءت الحقائق تقول : إن انتاج العالم من المواد الغذائية قد ازداد بمقدار الثلث في الفترة من ١٩٧٢ إلى ١٩٨٥^(١) وذلك بفضل هذه الثورة العلمية . ونذكر هنا ما نشر بمجلة العربي^(٢) عن النباتات التي استحدثها العلماء مثل نبات «البطاطم» Potato الذي يطرح ثمار البطاطم على سطح الأرض وثمار البطاطس تحتها مما يضاعف المحصول الزراعي لنفس الرقعة الزراعية . كما تدل الاحصائيات على أن استهلاك الدول المتقدمة للمواد الأولية قد قل بنسبة تصل إلى ٥٠٪ على الرغم من الزيادة الكبيرة في انتاج المواد المصنعة . وقد تحقق ذلك بفضل مساهمة الثورة العلمية والتكنولوجية في تطوير كفاءة استخدام المواد الخام واكتشاف البدائل الأقل تكلفة . ولعل من أهم الاكتشافات الأخيرة اكتشاف مادة من السيراميك^(٣) يمكن لها أن توصل الكهرباء دون أي مقاومة أو فقدان للكهرباء Super Conductor وسيكون لهذا الاكتشاف أبعاد هائلة في توفير الطاقة الكهربائية وفي المواصلات والحاسبات الآلية والأفهار الصناعية . ويوضح شكل رقم (١) العلاقة بين الانتاج والعلم والتكنولوجيا .



العلاقة بين العلم والانتاج^(١)

ولما كان من نتائج الثورة العلمية زيادة حجم المعرفة كماً وكيفاً، ونظراً للتأثير الهائل الذي أحدثته هذه المعرفة الجديدة على حجم وطرق الانتاج، فقد أصبح لتلك المعرفة أهمية كبيرة، لا لقيمتها العلمية وحسب، بل لكونها أداة الحصول على الثروة والقوة. وأصبحت هذه المعرفة بالتالي سلعة استراتيجية تتفق الأموال بسخاء في سبيل الحصول عليها واقتنائها. وبدأ ما يسمى صناعة المعلومات والاتصالات، وتدفقت الأموال من الصناعة التقليدية إلى صناعة المعلومات التي تغذي تلك الثورة العلمية والتي هي في نفس الوقت نتاجها، وتحول حيز كبير من الرأسمالية الصناعية إلى الرأسمالية المعلوماتية وأصبح يطلق على وقتنا هذا عصر المعلومات.

مظاهر الثورة العلمية والتكنولوجية المعاصرة:

١ - تدل مظاهر الثورة العلمية والتكنولوجية المعاصرة والتي تظهر بوصفها في حياتنا اليومية على التقدم المذهل الذي أحرزته الإنسانية في مجالات العلوم الأساسية والتطبيقية، ونذكر بعض هذه المجالات على سبيل المثال لا الحصر:

أ - علوم وأبحاث الفضاء:

منذ وصول جاجارين إلى القمر في عام ١٩٥٧ تقدمت أبحاث الفضاء وتم اطلاق العديد من الأقمار الصناعية المستخدمة في الأغراض السلمية كالاتصالات التلفونية والتلفزيونية ودراسة المتغيرات الجغرافية والجوية وجمع المعلومات والاستشعار عن بعد لمعرفة الثروات الكامنة في باطن الأرض كما يستخدم بعضها لأغراض عسكرية كالتجسس والبرامج الامريكية لحرب لنجوم.

ب - العلوم الطبية:

توصل الباحثون إلى فهم أكبر لكثير من الأمراض وزاد متوسط عمر الفرد زيادة كبيرة سواء في البلدان المتقدمة أو في بلدان العالم الثالث، وتم التغلب على مشكلة زرع الأعضاء والتحكم في جنس الجنين وتحديد بعض الخواص الوراثية.

ج - صناعة الحاسب الآلي:

تقدمت صناعة الحاسبات الآلية وأصبح الاتجاه أن يكون الحاسب أقل حجماً وأرخص ثمناً وأكثر قوة، كما دخلت الحاسبات الآلية الحيلة اليومية للأفراد في شكل البنوك الآلية وإشارات المرور وشركات الطيران والمكتبات الجامعية. . . الخ، كما دخل الحاسب صناعة السيارات بحيث أصبح جزءاً لا يتجزأ من أجهزة السيارة متيحاً لها كفاءة اقتصادية أعلى في استخدام الوقود.

٢ - تدفقت الأموال لتمويل البحث العلمي واتشاء مراكز الأبحاث التعددية فقد بلغت قيمة عقود الأبحاث المبرمة بين بعض الجامعات الأمريكية والبتاجون حوالي ٦, ٢^(٢) بليون دولار في عام ١٩٨٦ وحده، هذا بالإضافة إلى ما تنفقه مؤسسة البحث العلمي بالولايات

المتحدة National Science Foundation وما تحصل عليه الجامعات من أموال فيدرالية ومن الصناعات الأمريكية. ونذكر هنا على سبيل المثال بعض مظاهر الانفاق على مراكز أبحاث الذكاء الاصطناعي^(١) في الفترة الأخيرة:

أ- بدأت اليابان أبحاث برامج الجيل الخامس للحاسبات الآلية ICTI في ابريل ١٩٨٢ بميزانية قدرها ٨٥٥ مليون دولار.

ب- بدأت الولايات المتحدة الأمريكية عدة برامج في DARPA 'Defense Advanced Research Program Agency' بميزانية مبدئية قدرها ٥٠ مليون دولار على أن تزيد لتصل إلى ألف مليون دولار، وتأسس مركز أبحاث MCC بأوستن تكساس عام ١٩٨٤ بميزانية مبدئية قدرها ٥٠ مليون دولار سنوياً. وتنفق شركة الـ آي ب ام الأمريكية ألفي مليون دولار سنوياً على أبحاث الذكاء الاصطناعي كما أنشئ مركز لدراسة اللغة والمعلومات بجامعة استنفورد في ١٩٨٤ NSF قدرها ٥٠ مليون دولار.

ج- تمول السوق الأوروبية المشتركة عدة برامج أبحاث في مجال الذكاء الاصطناعي منها Europe Research Program in Information Technology بميزانية قدرها ٤٥٠ مليون جنيه استرليني.

هذه الأرقام تشير إلى جزء يسير مما ينفق على الأبحاث في مجال واحد فقط من مجالات المعرفة، ولا شك أن هذا يعطي فكرة عن كمية الانفاق على باقي المجالات وما يهيمنا هنا هو أن إحدى نتائج هذا الاهتمام البالغ والانفاق الواسع على الأبحاث العلمية هو تضاعف المعرفة الانسانية عدة مرات خلال السنوات الأخيرة وزيادة الانتاج العلمي في شكل أبحاث وتقارير عن الأبحاث الجارية وزادت الدوريات والكتب العلمية زيادة كبيرة. ويقدر متوسط ما ينشر سنوياً في أي فرع دقيق من فروع المعرفة بما لا يقل عن ٢٤٠٠ مقالة سنوياً^(٢). وهذا يجعل من المستحيل على علماء اليوم قراءة واستيعاب هذا الكم الهائل من المعلومات. وكلما زادت المعلومات والمعرفة الانسانية عجز العالم عن متابعتها وازداد حمله بها قد يهيم. ولهذا كان لا بد من أداة تعينه على متابعة الجديد وتقوم عنه بكثير من الأمور التي تستغد كثيراً من وقته وجهده. ومن هنا أصبح للحاسب الآلي دور مهم في البحث العلمي ولم يعد الحاسب، كما كان في الماضي، حكراً على المهندسين والمتخصصين في علوم الحاسب الآلي، بل أصبح من لوزام البحث العلمي سواء في العلوم الطبيعية أو الانسانية بجميع فروعها.

وكثيراً ما يستخدم الحاسب الآلي في بناء قواعد المعلومات DATABASE وقواعد المعرفة Knowledge Base حيث يمكنه حفظ الملايين من البيانات في ذاكرته وبسؤاله عن أي منها يعطينا الإجابة في ثوان معدودة. ولعل من أنجح تلك البرامج برنامج The Lunar System^(٣) الذي استخدمته وكالة أبحاث الفضاء الأمريكية ١٩٦١، وكان هذا البرنامج يحفظ ملايين المعلومات عن عينات تربة القمر التي أحضرها القمر الصناعي الأمريكي ويتولى الإجابة عن أسئلة العلماء الأمريكيين في مختلف أنحاء القارة الأمريكية وكان يعطيهم معلومات عن هذه العينات وخصائصها وما تم بحته منها والنتائج التي تم التوصل إليها والعلماء الذين قاموا بهذا البحث.

وكان من المستحيل على فريق من البشر أن يلم بجميع هذه المعلومات وأن يجيب عن أسئلة العلماء بدقة كما فعل الحاسب. وتقوم معظم المكتبات بالجامعات ومراكز الأبحاث ببناء قاعدة معلومات الكترونية عن الكتب والدوريات والمخطوطات التي تفتنيها، وملخص عن كل من هذه الكتب أو المقالات. ويتيح هذا للباحث أن يحصل على جميع المراجع والوثائق التي تتعلق بالموضوع الذي يبحر في دقائق معدودة. وكان هذا يستغرق من الباحث وقتا طويلا قد يصل الى عام كامل.

وتكونت شركات متخصصة في جمع المعلومات وحفظها وتصنيفها وتقديمها لمن يرغب مقابل اشتراك سنوي يتيح للمشارك الحصول على هذه المعلومات من خلال الحاسب الآلي بمنزله أو بمكتبه في ثوان معدودة، ومن أشهر هذه الشركات شركة DIALOG بيالو ألتو بالولايات المتحدة، وأتيح للباحثين هذه الأيام برامج زهيدة الثمن تقوم عن الباحث بعمل الفهارس وقوائم المراجع بالطرق المعتمدة عالميا في الدوريات المختلفة بطريقة آية وسريعة.

كما قامت شركة اي ب ام بتطوير برامج مثل CRITIQUE⁴¹ تقوم بمراجعة النصوص الانجليزية وتصحيح الأخطاء المطبعية والأخطاء النحوية واقتراح التغيرات المناسبة في الصياغة والأسلوب.

وانشئت شبكات اتصال الكترونية بالولايات المتحدة وأوروبا مثل ARPANET و BITNET و TASSI تصل بين جميع الجامعات الأمريكية والأوروبية ومراكز الأبحاث. وهذه الشبكة تمكن الباحثين من الاتصال المباشر بينهم ومن تبادل الآراء ونقل المعلومات باستخدام الحاسب الآلي بشكل مباشر مما يوفر وقتا وجهدا يمكن الباحث من استشارة أقرانه من الباحثين في أي مرحلة من مراحل بحثه والحصول على رأيهم في الحال. ويستفيد باحث العلوم الانسانية فائدة كبرى من برامج الحاسب الآلي هذه، لأن طبيعة البحث في العلوم الانسانية لا تعتمد على المختبرات مثل العلوم الطبيعية قدر اعتمادها على تمحيص المعلومات ودراستها ومعالجتها لاستنباط القوانين والقواعد التي تحكم الظواهر الانسانية.

منهجية البحث في العلوم الأساسية:

يهدف البحث العلمي في العلوم الأساسية الى فهم وتفسير الظواهر الطبيعية واكتشاف التناسق الكامن خلف الأشياء. وقد وقف الانسان الأول حائرا أمام تساقط الأمطار وتعاقب الليل والنهار وهبوب الرياح واختلاف أشكال المادة. الخ. وكان البحث العلمي هو محاولة بعض الأفراد التوصل لتفسير مثل هذه الظواهر. وقد نبعت العلوم من قدرة الانسان على التعلم والاستفادة من التجارب والأخطاء والقدرة على المقارنة والاستنتاج والتعميم والتنبؤ، مما يوفر الأسس الفكرية للقدرة على اصدار الأحكام وتقديم البدائل والحصافة والحكمة، وقد اهتم العلماء منذ القدم بوضع ومراعاة أسس منطقية وعلمية معينة لضمان صحة ودقة النتائج التي يتوصلون اليها في أبحاثهم، ومن هنا كانت المنهجية تابعة من واقع البحث العلمي ذاته. وعندما يتناول الباحث في فلسفة العلوم موضوع المنهجية فهو شأنه شأن عالم اللغة

الوصفي^(١)، لا يقدم للعلماء طريقاً ومنهجاً يتعين عليهم اتباعه في ممارسة العلم، بل انه ينظر الى ما يفعله العلماء عند ممارستهم للعلم، ويصف الأسس والمبادئ والمنهج الذي يسرون عليه في أبحاثهم، ويحاكي هذا عمل عالم اللغة الوصفي الذي لا يضع القواعد اللغوية كما يراها هو، بل يدرس السلوك اللغوي للأفراد، ويستنبط من واقع هذا السلوك القواعد والقوانين اللغوية التي تحكم هذا السلوك.

منهجية في العلوم الطبيعية والانسانية :

رغم الاختلاف الواضح في أساليب البحث ومادته بين العلوم الطبيعية كالفيزياء والكيمياء من جهة والعلوم الانسانية كعلم اللغة والتاريخ من جهة أخرى، فإنه يمكن لنا أن نقول: إن هناك سمات مشتركة تميز البحث العلمي الأصيل سواء في العلوم الانسانية أو الطبيعية. ومن بين تلك السمات :

١ - التعميم والتجريد

من أهداف البحث العلمي استنباط القوانين العامة التي تحكم الأشياء، واهتمام الباحث بدراسة ظاهرة ما لا يكون عادة بهدف وصف تلك الظاهرة في حد ذاتها، بل لاكتشاف القانون العام الذي يحكمها مع ربطها بالظواهر الأخرى التي تتأثر بها. فمن أهم ما يميز الباحث العلمي شغفه بالكشف عن التناسق بين الأشياء. وعادة لا يأتي هذا بغير الدراسة الواعية المتفحصية المتأنية الذكية للظاهرة في عمق شديد. فقد كان من الواضح للانسان مثلاً منذ الأزل أن المادة تختلف أشكالها اختلافاً بيناً، فالفحم يختلف عن الذهب، والماس عن الفضة وهكذا. وقد كان من الطبيعي أن يسعى العلماء إلى تفسير ذلك الاختلاف. وكان التفسير الأولي أن عناصر مادة الفحم تختلف اختلافاً كيفياً عن عناصر الماس. ولكن أبحاث علماء الكيمياء في القرن الماضي أثبتت أن عناصر المادة واحدة^(٢)، وأن اختلاف أشكال المادة يرجع لاختلاف كيفية بناء وتنظيم عناصر المادة. فنفس الكمية من العناصر يمكن أن تنتج أشكالاً مختلفة من المادة إذا رتب بطرق مختلفة. ولم يكن من الممكن الوصول إلى هذا التعميم لطبيعة أشكال المادة المختلفة بدون عملية التجريد التي أبعدت الخصائص الذاتية والمربطة لأشكال المادة المختلفة، وسعت إلى ما يكمن خلف الظواهر وهي البنية الكامنة خلف ما هو ظاهر، وتجاوز ما هو خاص لكل شكل من أشكال المادة إلى اكتشاف ما هو عام بالنسبة لهذه الأشكال المختلفة من المادة. وعندما يتحقق ذلك أمكن للعلماء تفسير تغير أشكال المادة. أي أنه أمكن إحراز التقدم العلمي بتجاوز الخصائص الذاتية لأشكال المادة المختلفة إلى الخصائص العامة والحتمية للمادة نفسها. ومكنتنا هذا النهج من التوصل إلى تفسير عام لتغير أشكال المادة ووصلنا إلى معرفة أعمق بطبيعة المادة. وأمکن للتقنية أن تستفيد من أبحاث العلوم الأساسية في بناء مواد جديدة كالبلستيك والنايلون الخ. وإذا نظرنا إلى علم اللغة نجد أنه في حين تختلف

لغات العالم اختلافاً بيناً فيما بينها حتى ليظن لأول وهلة أنه لابد من دراسة كل لغة على حدة وفق نيتها الخاصة^(١١)، نجد أن النظرة الفاحصة التي تتعدى مظاهر الاختلاف السطحية بين أشكال اللغة الانسانية تبين أن هناك نسقاً مشتركاً يجمع لغات العالم. فجميع لغات العالم الطبيعية تشترك في ثنائية البنية *Duality of structure*. فمناصرها الأساسية هي أصوات عديمة المعنى في حد ذاتها كصوت الباء أو التاء أو الياء مثلاً إلا أنه بتجميع واحد أو أكثر من هذه الأصوات تتشكل كل لغة حسب قوانينها الخاصة ووحداها الصرفية الدالة. وتتطور جميع اللغات مع مرور الزمن وتسقط منها ألفاظ واستعمالات معينة، وتنمو احتياجات متكلميها، ومن هنا جاءت عبارة " اللغات الحية "، فاللغات، مثلها مثل الكائنات العضوية، تولد وتشيخ وبعضها يموت كاللغة اللاتينية مثلاً وبعض لغات السكان الأصليين للقارة الأمريكية. ولا توجد لغات مقدمة أو معقدة وأخرى بسيطة أو سهلة، فأى لغة انسانية قادرة على تلبية جميع احتياجات متكلميها. وفي دراسة التاريخ، قد يبدو تاريخ الأمم والشعوب كمجموعة من الأحداث التي ليس لها نسق عام، وإنما تختلف باختلاف ظروف كل أمة على حدة. ولكن هناك نظريات كالمادية التاريخية تحاول اكتشاف النسق في التطور التاريخي، وأن تستنبط القواعد العامة التي تحكم تطور المجتمعات البشرية باتجاه محدد وفق قوانين معينة.

قابلية التكذيب

٢ - إمكان البرهنة *Falsifiability*

عادة ما يستبعد العلماء الموضوعات التي يستحيل إثبات صحتها أو خطئها من مجال أبحاثهم. فمن بين الموضوعات التي تناولها علم اللغة في الماضي نشأة اللغة الانسانية. وظهرت نظريات عدة حول بداية اكتساب الانسان للغة منها النظريات الدينية التي تقول: إن الانسان قد خلق ناطقاً مفكراً، ومنها النظريات التي تقول: إن الانسان البدائي كان أشبه بحيوان راق، وأنه كان يقوم باصدار أصوات مثل أصوات الحيوان للتحذير من الخطر أو للاستغاثة أو الفرح، ثم تطورت هذه الأصوات مع الوقت إلى لغات بدائية، وكلما تزايدت احتياجات الانسان تطورت هذه اللغات لتلبي احتياجاته المتجددة. ووجد كثير من العلماء استحالة إثبات صحة أو خطأ مثل هذه النظريات لانعدام البراهين الموضوعية لصالح نظرية ضد أخرى. فهي لاتعدو أن تكون تخمينات وافتراسات يصعب إثبات صحتها أو خطئها. ولهذا ابتعد علماء اللغة المعاصرون عن تناول مثل هذه الموضوعات في أبحاثهم ليقينهم بأنه في ظل معرفتنا القاصرة بتاريخ الانسان الأول يستحيل عليهم التحقق من صحة مثل هذه النظريات.

٣ - التنبؤ.

من أهم نتائج البحث العلمي أنه يعطي الانسان القدرة على التنبؤ بكثير من الظواهر الطبيعية والانسانية. فالقوانين العامة والقواعد والانتظام الذي يسبغه العلم على ظواهر الطبيعة

والظواهر الانسانية تجعل الانسان قادراً على ترجيح الاحتمالات وتوقع الأحداث . فمعرفة ما يعلم الفلك وقوانين الضغط الجوي تمكننا من التنبؤ بالحالة الجوية ، وفهمنا لحركة النجوم تمكننا تنبؤ بمواعيد كسوف وخسوف الشمس والقمر ، وفهم ظاهرة الزلازل الأرضية فهماً كاملاً يمكننا من توقع مواعيد حدوثها واتخاذ الإجراءات لتجنب أثارها السيئة . وفهمنا لاتجاه تطور المجتمعات الانسانية والظواهر الاجتماعية يمكننا من التنبؤ باتجاه التطور الاجتماعي والسياسي .

٤ - التحليل والتخليق :

يتجه البحث العلمي إلى استخدام التحليل والتخليق سواء في العلوم الطبيعية أو العلوم الانسانية وفي كلتا الحالتين يبدو أن التحليل يسبق التخليق ، وأنه أكثر يسراً على العلماء . فتحليل البيضة إلى مكوناتها الأولية أسير بكثير من إعادة بناء البيضة بدءاً من مكوناتها الأساسية . وتحليل الشخصية المنحرفة أو المعقدة أسهل من توليد نفس هذه الشخصية . وتحليل الكلام المسموع أسير من تخليقه وجعل الآلة تتكلم . وقيام الحاسب الآلي بتحليل النصوص اللغوية أسير كثيراً من قيامه بتأليفها ، مع أننا ندين في حياتنا المعاصرة لعمليات التخليق في اختراع مواد جديدة جعلت حياتنا أسهل مثل البلاستيك والنايلون . . . وغيرها .

العلوم التطبيقية امتداد للعلوم الأساسية :

للعلوم الانسانية ، كما للعلوم الطبيعية ، علوم تطبيقية تعتمد على التقدم العلمي ونتائج البحث في العلوم الأساسية . فالتقدم الطبي الهائل الذي أحرزته الانسانية في السنوات الأخيرة جاء نتيجة للتقدم في علم الكيمياء والطبيعة وعلم الوراثة . كما أن التقدم في علم اللغة يؤدي إلى تطوير الحاسبات الآلية . ومن سمات هذا العصر التداخل الشديد بين فروع المعرفة المختلفة حتى أصبح عصرنا الحالي يعرف بعصر التعددية . وتحول البحث العلمي من مجهود فردي بالدرجة الأولى يقوم به الباحث على حدة أو حتى مجموعة من الباحثين من نفس التخصص إلى مجهود جماعي يقوم به فريق من العلماء يمثلون تخصصات مختلفة ، وأنشئت المراكز الضخمة للأبحاث التي تجمع التخصصات المختلفة ، ومن الطبيعي اليوم أن نجد علماء الرياضيات والطبيعة واللغة والحاسب الآلي يعملون فريقاً واحداً . وأصبح التقدم في بعض العلوم الطبيعية يعتمد على مساهمة علماء الانسانيات والاجتماعيات ، ولم يعد ذلك الفصل بين العلوم الطبيعية والعلوم الانسانية قائماً .

الاداب والفنون :

تشارك العلوم والآداب والفنون في كونها نشاطاً فكرياً إنسانياً خالصاً ، تبرز فيه القدرة الإبداعية للانسان منذ خلقه ، وتجدر الإشارة هنا إلى بعض السمات التي قد تميز العمل الأدبي والفني عن البحث العلمي :

أ- الأديب أو الفلاس هو انسان مدع بالسليقة لا يصنعه التدريب وإن كان يصقل موهبته، وهو يتميز بحساسية مرهفة لما يدور حوله، وقدره طبيعية على التعبير المبدع الخلاق. وهو لا يسعى لإقامة رؤيته للعالم وتفسيره له على الحجج المنطقية والاثبات النظرى والعمل كما يفعل الباحث العلمى الذى يخضع تفسيره ونظريته لتمحيص عقلى، وي بذل جهداً واعياً لإثبات نظريته وهو واع تماماً لما يهدف لاثباته.

ب- تتكون شخصية وقدره الباحث العلمى من خلال الاطلاع والتدريب المستمر على أصول البحث العلمى ولابد له من دراسة النظريات السائدة فى مجاله العلمى والتعرف على وسائل وأدوات البحث وتحديد الظواهر الدالة فى الموضوعات التى يبحثها. أما الفنان أو الأديب فهو انسان موهوب بالدرجة الأولى وتزداد أصالته وقدرته بزيادة تفردته وتميزه على أقرانه والى الكبار فى مجاله. بينما يتحتم على الباحث العلمى أن يخضع لمناهج وأساليب وطرق الجماعة العلمىة التى ينتمى إليها ولا يخرج عنها إلا القلائل الذين صنعوا التورات العلمىة كنيوتن و آينشتين، وهؤلاء معدودون فى التاريخ.

ج- يهدف الباحث العلمى فى تفسيره للظواهر الطبيعية والاجتماعية إلى التحكم فى الواقع والسيطرة على البيئة واخضاعها لإرادة الانسان وتسخير القوانين الطبيعية لخدمة المجتمع البشرى، بحانب تعميق المعرفة بالعالم والذات، وتقديم نماذج معرفية تساعد على المزيد من فهم الانسان لنفسه وللكون والبيئة. فمعرفةنا بقوانين الضغط الجوى وقوانين الحركة مكنتنا من اختراع الأدوات النافعة للانسان كالمطائرات السمتية وغيرها، ومعرفةنا بقوانين الحرارة والتبخير مكنتنا من إززال المطر الصناعى. . . وهكذا، وفى المقابل لا يهدف الفنان أو الأديب إلى التحكم فى البيئة ولا لإخضاع الكون لوجهة نظره، ولكن الأعمال الفنية والأدبية العظيمة تسمو بالانسان، وفى حين أن نتائج البحوث العلمىة تخدم الانسان بتوفير أدوات وأجهزة تساعد فى حياته، تنجيه الآداب والفنون إلى الانسان ذاته لتزيد من حساسيته وتعاطفه مع بنى جنسه وترفع مشاعره ووعيه، أى أنها تسمو بالانسان نفسه.

د- يتم استبعاد النظريات العلمىة السابقة التى ثبت خطأها من برامج إعداد وتدريب الجيل الجديد من العلماء. وهكذا تحل النظريات الجديدة محل النظريات السابقة دائماً. أما فى الآداب والفنون فالعمل الجديد لا يقلل من أهمية العمل السابق. وبالتالي لا يستبعد الجديد القديم. فما زالت روائع المسرح الاغريقى مثل مسرحى سوفوكليس: " أوديب ملكاً " و " وأنتيجون " تدرس إلى جانب مسرحيات شكسبير والمسرحيات الحديثة ولم تحجب الكوميديا الإلهية للاندنى مثلاً ملحمة الإلياذة الاغريقية. أما العلوم فلا تهتم بالنظريات العلمىة القديمة التى ثبت عدم صحتها سوى مؤرخى العلوم. *historians of science*.

المنهجية فى علم اللغة :

اختلفت مناهج البحث فى علم اللغة اختلافاً بيناً، فالبحث اللغوى عند قدماء العرب

يختلف عنه لدى البنيويين، كما أن المدرسة التوليدية في علم اللغة قد قامت على أنقاض المدرسة البنيوية. ومن أهم أوجه الاختلاف بين هذه المناهج المختلفة نظرُها إلى هدف البحث اللغوي. بل لعلنا لا نبالي إذا قلنا: إنه يمكن إرجاع الاختلافات الأخرى بين المناهج إلى تفرد كل منها بتحديد واضح متميز لما يرمى إليه عالم اللغة من بحثه. فلا شك أن الظواهر في مجال البحث، وطرق البحث، والمفاهيم الأساسية لا يمكن تحديدها إلا بعد تحديد الإشكالية الرئيسية التي يسعى العلم في مرحلة معينة وبالتالي المنهجية إلى تفسيرها. بل إن الظواهر الدالة وطرق البحث والمفاهيم الأساسية توضع لتحقيق أهداف البحث اللغوي. كما أن النظرية التي تهدف إلى ربط أكبر عدد ممكن من الظواهر بقوانين عامة يحكمها مبدأ التفسير ترشد الباحث إلى ما يجب أن ينظر إليه في مجاله وتهدية إلى الظواهر الدالة وتمنحه الأدوات اللازمة لرصد هذه الظواهر وإدراك العلاقات بينها. وبالتالي فإن من أهم عناصر المنهجية وأولها هو تحديد أهداف البحث في مرحلة معينة من تاريخ العلم. وتحديد الهدف هو شرط ضروري لتحديد الظواهر الدالة وطرق البحث. فالظواهر الدالة عندما يكون هدف البحث هو وصف قواعد وقوانين لغة ما تختلف عن الظواهر الدالة عندما يكون هدف البحث اللغوي هو تفسير ظاهرة اكتساب الطفل للغة الأولى بصرف النظر عن طبيعة هذه اللغة، بل إن الظواهر الدالة وطرق البحث لوضع قواعد لغة ما بهدف تدريسها تختلف عن الظواهر الدالة وطرق البحث لوضع قواعد هذه اللغة بهدف وصف ما هو كائن فعلا. فالدراسة الوصفية للغة الانجليزية تبين أن الفعل ليس له إلا زمانان فقط هما الماضي وغير الماضي كما في "will / would, go / went come / came" وهكذا. وأنه لا يوجد زمن خاص للمستقبل. وهذا الوصف صحيح. ولكننا نجد أن قواعد اللغة الانجليزية الموجهة للدارسين تذكر أن هناك زمن الحاضر والماضي والمستقبل في اللغة الانجليزية وذلك حتى يجد الطالب نوعاً من التناظر بين واقع الحياة، وواقع اللغة. بل إن تسميتهم لزمن المضارع غبر دقيق ولذلك يسميه علماء اللغة غير الماضي لأنه يمكن أن نعر به عن الوقت الحاضر والمستقبل والعادات... الخ. وهكذا تختلف قواعد اللغة من وجهة نظر تطبيقية عن تلك التي تكتب من وجهة نظر علمية بحثية بهدف رصد قوانين اللغة. وأهداف البحث هي جزء أساسي من النظرية العلمية. فالنظرية هي ذلك البناء العقلي الذي يحدد أهداف البحث اللغوي في مرحلة معينة من العلم، كما تحدد المفاهيم الأساسية وتطرح الإشكالات الرئيسية والظواهر الدالة وطرق وأساليب البحث وأدواته وسبل تقويم نتائج الأبحاث التي تجري في إطار النظرية.

وعادة ما يكون ميلاد النظرية الجديدة تعبيراً عن إدراك العلماء بعدم قدرة النظرية السائدة على حل الإشكالات الرئيسية، أو عن بروز إشكالات جديدة ظهرت من خلال البحث واستحال تفسيرها في إطار النظرية القائمة، واصطدام العلماء بالمزيد من الحالات التي تعطي فيها النظرية القائمة نتائج خاطئة. كل هذا يدفع أهلية العلمية لإعادة النظر في المفاهيم الأساسية للنظرية القائمة. بل قد يتطلب الأمر إعادة النظر في أهداف النظرية القائمة.

ويميز "كيون"^(٢١) بين نوعين من الممارسة العلمية أو النشاط العلمي، فهناك التورات

العلمية التي تمثل قمماً في تاريخ العلم وتولد نظريات علمية جديدة، وهناك الممارسة الاعتيادية للعلم normal science وهي ممارسة العالم للبحث العلمي في إطار نظرية قائمة. وهذا هو النشاط الغالب معظم الأوقات. والممارسة الاعتيادية للعلم هي التي تحدث التغيرات الكمية الضرورية لاحداث الثورات العلمية، بل إنها هي التي تكشف عجز النظرية القائمة عن تفسير الإشكالات الجديدة، ولهذا كانت الممارسة الاعتيادية للعلم شرطاً ضرورياً لإحداث الثورات العلمية التي تعيد النظر في الأساسيات والمسلّمات وتطرح تصوراً جديداً لأهداف البحث وطرقه وأدواته

تراث اللغويين العرب

تميزت الدراسة اللغوية عند القدماء بوضوح هدف البحث اللغوي الذي تركز حول أمور تطبيقية: ١ - فهم القرآن الكريم فهماً صحيحاً ومعرفه ما في احاديث السنة الشريفة من شرائع وأحكام

٢ - حفظ اللغة العربية من «اللحن» بعد الفتح الإسلامي ودخول العديد من الشعوب الأخرى في دين الإسلام وتعلمهم اللغة العربية . وقد كان النحاة العرب واعين لهذه الأهداف . يقول ابن فارس^(١٥) «أقول : إن العلم بلغة العرب واجب على كل متعلق من العلم بالقرآن والسنة والفتيا بسبب ، حتى لا غنى بأحد منهم عنه . وذلك أن القرآن نازل بلغة العرب ، ورسول الله ﷺ - عربي ، فمن أراد معرفة ما في كتاب الله - عز وجل - وما في سنة رسوله ﷺ - من كل كلمة عربية أو نظم عجيب ، لم يجد من العلم باللغة بداً .

ويقول الثعالبي^(١٦)

« فإن من أحب الله أحب رسوله المصطفى - ﷺ ، ومن أحب الرسول أحب العرب ، ومن أحب العرب أحب اللغة العربية التي بها نزل أفضل الكتب على أفضل العرب والعجم ، ومن أحب العربية عني بها وثاير عليها وصرف عليها همة » .

كان من الطبيعي أن تتأثر المفاهيم الأساسية وطرق البحث بهذا الهدف الذي كان واضحاً - كما رأينا - لعلماء اللغة العرب . فلم تكن النظرية اللغوية هي مهمهم الأساسي ولم ينعنوا بمقارنة أو دراسة اللغات الأخرى . وإنما انحصر جهدهم في التعمق في دراسة اللغة العربية لمعرفة أسرارها وقوانينها بهدف فهم النصوص الدينية والمحافظة على أصالة اللغة من تأثير الجملعات اللغوية الأخرى التي اعتنق أفرادها الإسلام .

يقول عبده الراجحي^(١٧) :

«لأن ارتباط المسلمين بالنص القرآني جعلهم يبدؤون بها هو عملي قبل أن يصلوا الى وضع «منهج نظري» لكل فرع من فروع البحث التي ارتادوها آنذاك ، كانت قراءة القرآن عن طريق «التلقي والعرض» أسبق من وضع كتب تحمد منهج القراءات ، وكان التفسير بالأثر أسبق من غيره من ألوان التفسير وأسبق - بلا شك - من التأويل ، وكان الفقه أسبق من الأصول ، ومن

هذا التصور العام نستطيع أن نتصور الدراسة اللغوية عند العرب بحيث نراها بادئة بيا هو عملي من حيث جمع الأنفاظ وضبطها ثم دراسة التراكيب اللغوية قبل الوصول إلى منهج عام في درس اللغة على ما رأيناه بعد ذلك في القرن الرابع * .

من الواضح إذن أن هدف علماء اللغة العرب كان ينحصر في دراسة اللغة العربية دون غيرها من اللغات ، ولم تكن دراستهم للغة في حد ذاتها ، بل لأنها خطوة ضرورية لفهم وتأويل النصوص القرآنية والأحاديث النبوية «وحماية» اللغة العربية من التطور والتغير عن طريق تعقيدها وتقنينها حتى تظل وسيلة العرب في جميع العصور لفهم القرآن وللاتصال بين العرب من المشرق إلى المغرب . وهكذا كانت دراستهم للغة ذات أهداف تطبيقية محددة ، ومن هنا كان الاختلاف بين أهداف البحث اللغوي عند القدماء وأهداف البحث في علم اللغة التوليدي (١٨، ٢٢) الذي يهدف إلى تفسير ظاهرة اكتساب اللغة كما يهدف إلى وضع نظرية عامة للغة نجيب من بين ما نجيب عن الأسئلة التالية (٢٣) .

١- لماذا تختلف اللغات الطبيعية عن غيرها من اللغات ؟

٢- ما هي الخصائص العامة الموجودة في جميع لغات العالم ؟

٣- ما هي حدود الاختلاف بين لغة وأخرى ؟

٤- ما هو تفسير اكتساب الطفل للغة قومه ؟

٥- ما هي قوانين تطور اللغات ؟

إنجازات علماء اللغة العرب :

أ- في علم الصوتيات ومستويات التحليل

ركز علماء اللغة العرب جهودهم على تحليل ووصف اللغة العربية ، وكانت دراستهم للعربية على درجة من العمق والأصالة أدت إلى أن يتوصلوا إلى أسس نظرية هامة لا يمكن أن تندرج إلا تحت علم النظرية العامة لعلم اللغة . فنجد الخليل (٢٤) بن أحمد يقدم لنا أول تصنيف للأصوات حسب موضع النطق . ويمضي بعد ذلك سيبويه (٢٥) ويصنف الأصوات حسب حركة الأوتار الصوتية Vocal Folds ويقسمها إلى المجهور والمهموس . أما ابن جني (٢٦) فيتحدث عن مستويات التحليل اللغوي كالمستوى الصوتي والصرفي والنحوي والدلالي بما يبين أن العرب قد تعرفوا على فروع البحث اللغوي المختلفة . ورغم عدم إدراك ابن جني وغيره من علماء اللغة في ذلك الوقت أن مستويات التحليل وطرق البحث هذه لا تخص اللغة العربية وحدها وإنما هي تمثل بعض جوانب الأسس المنهجية لدراسة أي لغة إنسانية فإن ذلك لا يقلل من أهمية ومغزى هذا الإسهام الفكري العظيم .

ب- اتباع المنهج الوصفي :

اتخذ علماء اللغة العرب منذ البداية منهجا وصفيا لا معياريا ، وكثيرا ما كان عالم اللغة يجهد نفسه للحصول على مادته العلمية من واقع السلوك اللغوي للعرب . فلم يفرض النحاة على

اللغة تصورههم لما يجب أن تكون . بل كانوا يصفون القواعد التي تولد النص اللغوي كما هو موجود في النص القرآني وكما يقوله العرب . ومن هنا كان تقعيد اللغة يتم بناء على السلوك اللغوي وبالاعتداد على النص .

جـ- البنية السطحية والعميقة للتحليل :

لم يقف البحث اللغوي لدى العرب عند البنية السطحية للجملة العربية فقد أدرك علماء اللغة العرب أن الوقوف عند هذه البنية السطحية يهمل كثيرا من الظواهر اللغوية . فمن الطبيعي أن الإنسان يستطيع أن يفهم من النص أكثر بكثير مما هو موجود في بنيته السطحية ومن هنا اشتملت تحليلاتهم اللغوية على «المستتر» أي أن هناك عناصر لغوية موجودة في بنية الجملة ، ولكنها غير ظاهرة في البنية السطحية . كما تضمنت تحليلاتهم ظواهر التقديم والتأخير ونظريته العامل والحذف والإدغام والحروف الأصلية والزائدة . ويكفي أن نذكر هنا أن علم اللغة الحديث لم يتوصل إلى مثل هذه التحليلات إلا في النصف الثاني من القرن العشرين من خلال النظرية التوليدية Generative Grammar

المفاهيم الحاطة لدى علماء اللغة العرب

أ- أفضلية اللغة العربية

اعتقد علماء اللغة العرب أن اللغة العربية أفضل لغات العالم وقد كان لهذا الاعتقاد جانبان أحدهما ديني والآخر لغوي . فقد اعتقدوا أن اللغة العربية هي أفضل اللغات ، لأنها اللغة التي نزل بها القرآن الكريم وهو كلام الله ولهذا فلا بد أن تكون أفضل اللغات وقد يرد البعض على ذلك بأن القرآن ليس هو الكتاب السأوي الوحيد فالقرآن نفسه يشهد بأن التوراة والإنجيل قد نزلا بوحى من الله رغم أنها لم ينزلا باللغة العربية . وما يحنا هنا هو الأسباب اللغوية فقد ذكر ابن فارس (٢٧) مثلا أن من بين أسباب أفضلية اللغة العربية أنها تحتوي على الكثير من المترادفات وأنها تتميز عن غيرها باستخدام الاستعارة والتمثيل والقلب والتقديم والتأخير

وتبين مثل هذه الأحكام عدم دراية العرب في ذلك الوقت باللغات الأخرى لأن هذه صفات تشترك فيها معظم لغات العالم . ولو اهتم علماء اللغة العرب في ذلك الوقت بدراسة العبرية مثلا لأدركوا مدى التشابه بين اللغتين نظرا لكونهما ينتميان لنفس «العائلة» اللغوية وهي عائلة اللغات السامية .

ب- انعدام الجانب التفسيري

حصر علماء اللغة العربية أنفسهم في دراسة لغتهم ولم يولوا الجانب التفسيري أي اهتمام ، رغم أن الجانب التفسيري هو أساس العلوم بما فيها علم اللغة .

جـ- العلاقة بين الألفاظ ومدلولاتها

اعتقد كثير من النحاة العرب بوجود علاقة بين الألفاظ ومدلولاتها ، وقد ثبت علميا أنه لا علاقة بين الألفاظ أو الأسماء ومسمياتها ولو كانت هناك علاقة لما كانت هناك لغات مختلفة بالعالم ولا مستلطنا معرفة اسم الشيء بمجرد النظر إليه .

البنوية في علم اللغة

أولاً: ماقبل البنوية

كان اكتشاف اللغة السنسكريتية Sanskrit - لغة الهند القديمة - في نهاية القرن الثامن عشر وإعلان القاضي البريطاني السير وليم جونز الذي كان يعمل بالبنغال أن اللغات السنسكريتية واليونانية واللاتينية تنسب إلى سلالة لغوية واحدة وأنها أعضاء في أسرة اللغة الأوربية الهندية Indo European Language إيذاناً ببدء مرحلة جديدة من مراحل البحث اللغوي . فقد انجبه علماء اللغة إلى الاهتمام بالدراسات المقارنة بين اللغات للتعرف على تلك اللغات التي توحى بنيتها ومفرداتها وأنظمتها الصوتية أنها تكون فيها بينها عائلة لغوية واحدة . كما اهتموا اهتماماً شديداً بدراسة التطور التاريخي للغات .

وأصبح «النحو التاريخي» و «النحو المقارن» يمثلان النشاط الأساسي لعلماء اللغة . ويمثل النحو التاريخي خطاً رأسياً في البحث بينما يمثل النحو المقارن خطاً أفقياً . فعل المستوى الأفقي تقارن اللغات بعضها ببعض للتعرف على أوجه التشابه والاختلاف تمهيداً لتصنيف كل مجموعة من اللغات في سلالة لغوية معينة ، أما الدراسة التاريخية فتتبع هذه اللغات عبر فترات مختلفة من الزمن بهدف التوصل إلى اللغة الأم التي انحدرت منها هذه اللغات . ولا تزال الدراسة التاريخية للغات Historical Linguistics تحتل مكاناً مهماً في علم اللغة العام ، ولا تزال تلقى مثل هذه الدراسات أضواءً على القوانين التي تحكم تطور اللغات ، ومعرفتنا بهذه القوانين قد يمكننا في بعض الأحيان من التنبؤ بما يمكن أو لا يمكن أن تتطور إليه لغة ما .

ب- المنهج البنوي في علم اللغة

يعدّ فرديناند دي سوسير⁽²⁸⁾ ، عالم اللغة السويسري ، مؤسس المنهج البنوي في علم اللغة الحديث . إذ ساهم بعدد من المفاهيم الأساسية في علم اللغة الحديث . وفرق بين الدراسة التاريخية diachronic للغة ما والدراسة الوصفية المتزامنة synchronic لهذه اللغة ، وأوضح أولوية الدراسة المتزامنة لأنها شرط ضروري للدراسة التاريخية ، بينما العكس غير صحيح ، وذلك لأن الدراسة التاريخية تفترض دراسة متزامنة للغة في فترة معينة ومكان معين ، ثم دراسة متزامنة لنفس اللغة في مرحلة لاحقة أو سابقة . وهنا فقط يمكن دراسة التطور التاريخي لهذه اللغة خلال هاتين المرحلتين من الزمن .

كما كان سوسير أول من ميز بين اللغة Language والكلام parole ، فالكلام عند سوسير هو ما يقوله الأفراد ، وكل فرد يتكلم لغته بطريقة الخاصة التي قد تختلف عن الآخرين من جماعته اللغوية كما يختلف عزف نفس القطعة الموسيقية من فرقة إلى أخرى . أما اللغة فهي موجودة في ضمير المجتمع اللغوي ككل .

ومن أهم المفاهيم الأساسية للمنهج البنوي أيضاً أن لكل لغة نسقاً من العلاقات أو بمعنى آخر مجموعة من المنظومات المتداخلة . تجمعها علاقات التشابه والتضاد . فالكلمات التي تحتها خط في الجمل الآتية تتشابه في الوظيفة إذ يمكن استبدال إحداها بالآخرى دون تغير

في المعنى إذا كان المقصود واحداً .

(١) قابل زيدَ عمراً .

(٢) قابل الولدَ عمراً .

(٣) قابل الولد الصغيرَ عمراً .

(٤) قابل الولد الصغير الذي ضربه أخى عمراً .

إذن هناك علاقة تشابه بين زيد، الولد، الولد الصغير، الولد الصغير الذي ضربه أخى . وإذا كنا نعى نفس الشخص فهناك أيضاً اتفاق في المعنى . والتشابه هنا تشابه تركيبى ووظيفى إذ إن لها كلها بنية المركب الاسمى *Noun phrase* ، ومن الممكن أن تقوم أى منها بوظيفة الفاعل أو المفعول به في الجملة . بينما نجد في (٥)، (٦) نوعاً من التضاد بين الحرفين اللذين تحتها خط .

(٥) أخذت تيناً لأخى .

(٦) أخذت طيناً لأخى .

فالعلاقة هنا بين التاء والطاء علاقة تضاد مما جعل معنى (٥) يختلف عن معنى (٦) . كما نجد أيضاً أن النظم هو سمة أساسية من سمات البنية اللغوية ، وعلى عالم اللغة أن يكشف النسق أو النظم في اللغة التى سيدرسها . فتتابع الأصوات في اللغات مثلاً له نظام دقيق ، ولكل لغة قوانينها الخاصة التى تسمح بتتابعات معينة ، أو تمنعها طبقاً لنظام اللغة . فمن المعروف مثلاً أن اللغة الانجليزية تسمح بأن تبدل الكلمة بأصوات من الصوامت قد يصل عددها إلى ثلاثة مثل :

pin (٧)

spin (٨) .

spin (٩)

ولكن اذا بدأت الكلمة الانجليزية بثلاثة صوامت وكان أولها S / فلا بد من أن يكون الثانى إما / k / أو / T / P ، ولابد أن يكون الثالث إما / l / أو / r / : وذلك مثل : street spin ، scream أما في اللغة العربية فمن المعروف أيضاً أنها لا تسمح بأن يكون هناك ثلاثة صوامت متتابعة . . .

هدف البحث اللغوى

يحدد المنهج البنىوى في علم اللغة هدف البحث اللغوى بأنه دراسة وتحليل اللغة كما يستعملها الناس في وقت ومكان معينين . ويحدد لنا هذا الهدف المادة العلمية التى يقوم عالم اللغة بتحليلها وهى النص اللغوى أى ما يقوله الناس . وقد نقضت البنىوية الاعتقاد الذى كان سائداً آنذاك بأن اللغة المكتوبة هى أرقى وأفضل من اللغة المنطوقة ، وأن اللغة المنطوقة ما هى إلا صورة مشوهة للغة المكتوبة ، وأن لغة الأدب هى اللغة المثلث التى يحتذى بها من أراد تعلم اللغة ، كما كان الاعتقاد سائداً بأفضلية بعض اللغات ، فقد عدّ البعض اللغة العبرية لغة الله ، إذ

نزلت بها التوراة، كما كان يعتقد أن اللغة اللاتينية أفضل من اللغات الأوربية. وتعتبر أسبقية الكلام من أهم المفاهيم الأساسية للنيوية.

أسبقية الكلام:

- (١) من الواضح أن جميع لغات العالم هي لغات منطوقة وليست كلها مكتوبة.
 - (٢) بدأ الكلام قبل الكتابة بفترات طويلة في تاريخ المجتمعات البشرية. فما وصلنا من كتابات القدماء لا يزيد تاريخه عن ستة آلاف سنة، بينما من المعروف أن الإنسان وجد على ظهر الأرض منذ أكثر من نصف مليون سنة.
 - (٣) في تاريخ الفرد يأتي الكلام أولاً، فالطفل يبدأ الكلام قبل أن يتعلم القراءة والكتابة.
 - (٤) تعلم الطفل للكلام تلقائي، فهو يتعلم الكلام دون معلم بينما لا يستطيع القراءة والكتابة إلا عن طريق معلم.
 - (٥) الكتابة اختراع إنساني ويمكن تغيير أنظمة الكتابة بقرار كما فعل كمال أتاتورك في تركيا، أما الكلام فلا يمكن لأي فرد مهما كان اتخاذ قرار بإضافة أو حذف أو تغيير أصوات من اللغة.
- اكتساب اللغة

يعتقد النيويون أن الطفل يولد وعقله كالصفحة البيضاء بدليل أنه يتعلم أية لغة. يتعود الطفل على سماع عبارات معينة ويبدأ في تقليدها وتكرارها، ويجد أن هذه العبارات تليها له احتياجات فعندما يقول "إنني أريد لبناً" يتم احضار اللبن إليه، وهكذا يكتسب العادات السلوكية للغة قومه. فاللغة هي سلوك إنساني وتعلمها - شأنها شأن العادات السلوكية الأخرى - هو اكتساب السلوك اللغوي *linguistic behavior* عن طريق التقليد والمحاكاة والاستجابة للمثيرات *stimulus-response*.

التحليل اللغوي

يرى النيويون أنه يجب وصف كل لغة حسب بنيتها الخاصة، كما يجب عدم فرض بنية لغة على لغة أخرى. فقد حاول علماء اللغة التقليديون فرض قواعد اللغة اللاتينية في تحليلاتهم للغة الانجليزية. وقد اهتم النيويون بتحديد أدوات البحث وطرقه تحديداً قاطعاً، فتولدت مثلاً نظرية الصوت *phoneme theory*، وحددت النظرية طرق تحليل اللغة على المستوى الصوتي ووضعت معايير تحدد بها الأصوات فيما يلي:

- a. minimal pairs
- b. phonetic similarity
- c. complementary distribution
- d. psychological reality

وهكذا زودت النظرية الباحث بما يهديه في بحثه وأرسلته إلى ما يجب أن ينظر إليه ويبحثه، وقد كان من أهم إسهامات المنهج البنوي التأكد على أهمية إجراءات وطرق البحث، وكان على الباحث في كل وقت أن يدلل ويوضح كيفية توصله إلى التحليل الذي توصل إليه، وأنه كان يتبع باستمرار طرق البحث السليمة. وقد كان الاعتقاد أن السبيل الوحيد للتأكد من عملية البحث هو ضمان عدم تدخل الناحية الذاتية للباحث في بحثه. فعلى الباحث ألا يعتمد على معلوماته اللغوية. بل يجب عليه أن يحرص على الاتيان بنص لغوي بحيث يمكنه تطبيقه اجراءات البحث اللغوي بدقة أن يضمن سلامة النتائج التي يتوصل إليها، والتي يجب ألا تختلف باختلاف الأفراد القائمين بالبحث على نفس النص اللغوي.

النحو التوليدي Generative Grammar

بينما كان تحليل النص هو هدف عالم اللغة عند البنويين دعا ناعوم تشومسكي - مؤسس المنهج التوليدي - عالم اللغة إلى التحول من مجرد وصف ورصد الظواهر اللغوية إلى العناية بتقديم تفسير عميق للظواهر الدالة. فهو يرى أن نجاح العلوم الطبيعية في العصر الحديث يرجع إلى متابعتها البحث عن المبادئ التفسيرية التي تنفذ إلى عمق الظواهر المتقنة لدلالاتها التفسيرية. ويرى تشومسكي أن أية محاولة جادة لفهم المعرفة اللغوية وبلغ مستوى كاف من العمق التفسيري لابد وأن تركز على ثلاثة مبادئ رئيسية:

- (١) التجريد: وهذا يقتضي بناء نماذج مجردة.
- (٢) الطبيعة الرياضية: هذه النماذج المجردة ذات طبيعة رياضية.
- (٣) المرونة الإستمولوجية: * هذه النماذج الرياضية المجردة أكثر واقعية إلى حد ما من الاحساسات العادية للعلماء.

يقول تشومسكي: إن هدف البحث اللغوي هو وصف^(١٠) المعرفة اللغوية وليس السلوك اللغوي. فمن المعروف أن النص اللغوي قد لا يكون تعبيراً أميناً عن المعرفة اللغوية لدى المتكلم. فقد يكون المتكلم في بعض الأحيان تحت تأثير عوامل مثل الاجهاد أو التشتت أو شروء الفكر أو السكر مما يؤثر على أدائه اللغوي. وفي هذه الحالات لا يكون أدائه اللغوي تعبيراً أميناً عن قدرته اللغوية ولا يكون الأداء performance تعبيراً سليماً عن الكفاءة competence إلا في حالة المتكلم المستمع المثالي في الجماعة اللغوية المتجانسة تماماً، "وفكرة" المتكلم المستمع المثالي تحتوي على قدر كبير من التجريد، وبالتالي يكون الاعتماد على دراسة النص اللغوي وحده غير كافٍ لوصف المعرفة اللغوية. ومن مظاهر المعرفة اللغوية لدى المتكلم قدرته على الحكم بأن مجموعة من الكلمات تشكل جملة سليمة في لفته أم لا. فمتكلم العربية مثلاً يستطيع الحكم بأن (١٠)، (١٢) جملتان عربيتان صحيحتان، بينما (١١)، (١٣) غير صحيحتين:

(١٠) أخذت فاطمة الكتاب من على.

(١١) * على من أخذت الكتاب فاطمة.

(١٢) ذهب أحمد إلى الحديقة .

(١٣) * أحمد الحديقة إلى ذهب .

ولا بد من أن يضم النحو العربي الذي يفترض أنه نموذج للمعرفة اللغوية للمتكلمين العرب القواعد التي تجمع جمل (١١) ، (١٣) وفي نفس الوقت تولد جمل (١٠) ، (١٢) .

كما أن على النحو العربي أن يفسر مثلا لماذا تحتل الجملة الآتية أكثر من معنى :

(١٤) قابل علي الوزير الذي انتقده .

(الوزير انتقد أحمد أو أن أحمد انتقد الوزير)

(١٥) ظن أحمد أنه نجح .

(أحمد ظن نفسه نجح أو ظن أن شخصا آخر نجح)

كما يجب على النحو العربي أن يوضح لماذا في جملة (١٦) فاعل " يدفع " لا بد أن يكون هو فاعل وعد بينما يكون فاعل " يدفع " في (١٧) هو مفعول " سأل " .

(١٦) وعد زيد فاطمة أن يدفع المبلغ .

(يدفع زيد المبلغ) .

(١٧) سأل زيد أن تدفع فاطمة المبلغ .

(تدفع فاطمة المبلغ) .

ان مجرد دراسة النص لا يفيد عالم اللغة كثيرا في تفسير هذه الأحكام التي يتفق فيها متكلمو اللغة والتي تنبع بالتأكيد من معرفتهم اللغوية .
البنية السطحية والبنية العميقة :

يعتقد تشومسكي أن تحليل البنية السطحية أي ما نقوله مثلا فقط لا يفسر كثيرا من الظواهر اللغوية ، وأنه لفهم كثير من الظواهر اللغوية لا بد أن يتعدى عالم اللغة البنية السطحية إلى البنية العميقة وهو يستشهد بالآتي :

(18) John is easy to please

من السهل إرضاء جون

(19) John is eager to please

جون يتطلع إلى إرضاء الناس

فانه يبدو من البنية السطحية (١٨) ، (١٩) أنها متماثلتان ، ولكن في الحقيقة يدرك متكلمو اللغة أنها مختلفان تماما .

فمن الممكن القول :

(20) It is easy to please John

يسمى لا يكون ان نقول :

(21) John is eager to please John

والسبب هو أن وظيفة المركب الاسمي "John" في (١٨) تختلف عنها في (١٩). ففي (١٨) يقوم بوظيفة المفعول به المباشر للفعل "please" يسمى هو في (١٩) يقوم بوظيفة الفاعل . ولا يبدو هذا من تحليل البنية السطحية للجملتين .

اكتساب اللغة :

يحدد النحو التوليدي أحد أهداف البحث اللغوي الرئيسية

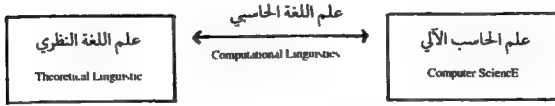
بأنه تفسير ظاهرة اكتساب اللغة الأم . وتتلخص هذه الظاهرة في استعداد أي طفل لتعلم النظام اللغوي لجماعته اللغوية في فترة وجيزة نسبياً لا تتعدى أربع سنوات أو خمساويدون معلم ، بصرف النظر عن صعوبة أو سهولة تلك اللغة ، وأنه يستخلص هذه المعرفة اللغوية الماثلة من سماعه للسلوك اللغوي لقومه والذي يشوبه كثير من الأخطاء في معظم الأحيان . ويرى تشومسكي أن ذلك يشير إلى وجود قواعد كلية في جميع اللغات ، وأن هناك علاقة بين العقل الإنساني وهذه القواعد اللغوية ، وأن الطفل يولد وعنده نظرية عن طبيعة اللغة الانسانية شأنه في ذلك شأن عالم اللغة . وأن على عالم اللغة اكتشاف نظرية اللغة التي يولد بها الطفل . تحدد هذه النظرية شكل وبنية اللغة الانسانية كما تحدد مدى التفاوت الذي يمكن أن تختلف فيه لغة انسانية عن أخرى .

وهدف عالم اللغة الاسامي هو الكشف عن هذه القواعد الكلية . وهكذا يتعدى علم اللغة التوليدي العناية بتحليل النصوص اللغوية التي يمكن ملاحظتها إلى العناية بتفسير ما وراء النصوص . أي تحديد المعرفة اللغوية التي جعلت هذا النص ممكناً والتي تولد ما قيل وما يقال وما سوف يقال في هذه اللغة .

الحاسب الآلي وعلم اللغة :

أدى تطور الحاسبات الآلية واستخدامها في جميع المجالات العلمية والعملية في الفترة الأخيرة إلى بروز عدد من القضايا يصعب أن يقوم علماء الحاسب الآلي وحدهم بحلها ، مما أدى إلى ازدياد التداخل بين العلوم الطبيعية والعلوم الانسانية ، وفي حالة علم اللغة أوجد فرعاً جديداً من فروع البحث باسم علم اللغة الحاسبي .

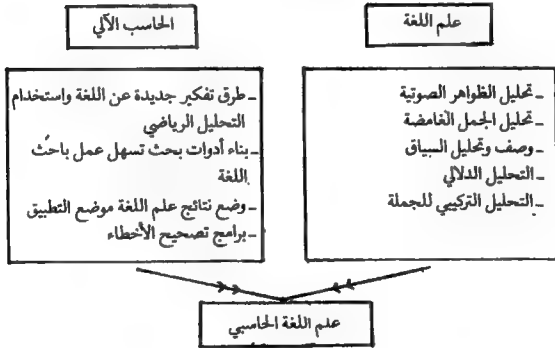
ويوضح شكل رقم (٢) العلاقة بين علم اللغة والحاسب الآلي .



شكل رقم (٢)

ويمثل علم اللغة الحاسبي نموذجاً رائعاً للتعاون بين علماء الحاسب الآلي وعلماء اللغة . وتعتبر منهجية البحث في علم اللغة الحاسبي عن اضاءات واضحة لكل من علم اللغة والحاسب الآلي . فقد أدرك علماء الحاسب الآلي مدى الصعوبة التي يجدها الانسان العادي في التعامل مع الحاسب الآلي في ظل لغات البرمجة الحالية وضرورة حفظ الأوامر وطرق الاتصالات بالحاسب ، ومن هنا اتجه البحث الى محاولة الاتصال بالحاسب عن طريق برامج تستخدم اللغات الطبيعية (٣٠) Natural Language Interface كما استفاد علماء اللغة من امكانيات الحاسب باستخدامهم برامج الاعراب parsers وبرامج تحليل وتخليق الكلام .

ويمثل شكل (٣) علاقات التأثير والتأثر بين كل من علم اللغة والحاسب الآلي .



- برامج تحليل وتخليق الكلام
- برامج الإعراب والتوليد
- الترجمة باستخدام الحاسب

شكل (٣)

يهدف علم اللغة الحاسبي إلى بناء برامج للحاسب الآلي لفهم وتوليد اللغات الطبيعية بهدف الاستفادة منها في الأغراض العملية ومنها :

- ١ - الترجمة باستخدام الحاسب الآلي
- ٢ - الاستخلاص الآلي للمعلومات من النصوص اللغوية
- ٣ - تمثيل المعرفة الإنسانية Knowledge Representation
- ٤ - الاتصال بالحاسب عن طريق اللغات الطبيعية
- ٥ - اختبار الانحاء التي يصفها علماء اللغة .

ونلاحظ هنا أن علم اللغة الحاسبي إنما هو علم تطبيقي ، شأنه شأن باقي العلوم التطبيقية في اختلاف المنهجية عن العلوم الأساسية . فعلم اللغة الحاسبي مثلاً عندما يهتم ببناء برامج لفهم اللغات الطبيعية لا يفرق بين الظواهر اللغوية الدالة وغير الدالة ، وإنما يهتم عليه الاهتمام بجميع قواعد اللغة بأكملها ويشمولها حتى يمكن له أن يقدم برنامجاً نافعاً . أما عالم اللغة فإنه قد يعزف عن الاهتمام ببعض الظواهر اللغوية لأنها غير دالة في البحث اللغوي من خلال الأطار النظري الذي يبحث من خلاله . وفي نفس الوقت قد يضطر عالم اللغة لإحساسه بالحاجة إلى وضع أنحاء واضحة ومحددة لأن يطور من أدوات البحث وأساليبه حتى يضع أنحاء صالحة لاستخدامها في الحاسب الآلي . ونستطيع أن نوجز الفروق في المنهجية بين علم اللغة العام وبخاصة الجانب النظري منه وعلم اللغة الحاسبي فيما يلي :

علم اللغة العام	علم اللغة الحاسبي
١ - يركز على المقدرة اللغوية النحوية Grammatical Competence	١ - يهدف إلى بناء برامج قادرة على معالجة قدر معقول من اللغة الطبيعية يمكن الاستفادة منه
٢ - يهتم بالقواعد الكلية	٢ - يقبل حلولاً تقريبية تحمل معظم الاستعمالات المطلوبة
٣ - يهتم بالتوصل إلى أبسط الانحاء	٣ - يقبل برامج قد تفشل في بعض الأحيان
٤ - يهدف إلى التوصل إلى تفسير القدرة اللغوية الكامنة لدى الإنسان .	٤ - يهدف إلى فهم العملية الكامنة وراء توليد واستيعاب اللغة

خاتمة :

طُرحت في الجزء الأول من البحث أسباب اعتقادي بأن العالم يشهد اليوم ثورة علمية ذات أبعاد هائلة وأوضحت أهمية وحتمية استخدام الحاسب الآلي أداة بحث في العلوم الانسانية . ثم استعرضت مناهج البحث المختلفة في علم اللغة ابتداء من علم اللغة لدى العرب القدماء ووصولاً الى المدرسة التوليدية الحديثة ، وأوضحت التأثير المتبادل بين علم اللغة والحاسب الآلي وأثار ذلك على منهجية البحث في علم اللغة وظهور فرع جديد من البحث اللغوي يعرف باسم علم اللغة الحاسبي الذي يمثل قمة التداخل بين العلوم الطبيعية والعلوم الانسانية في هذا العصر . كما أوضحت أيضاً أن منهجية البحث العلمي في العلوم الانسانية والطبيعية هي منهجية واحدة تهدف الى تفسير الظواهر الطبيعية والانسانية ، الا أن هناك اختلافاً في المنهجية بين العلوم الاساسية - سواء منها الطبيعية أو الانسانية - ونظائرها التطبيقية .

* هوامش البحث *

- (١) محمد الرميحي - العربي العدد ٣٤٠ مارس ١٩٨٧ ص ١٥
- (٢) ادوارد يونس مراجعة The Gene Business Who should control Biotechnology .
- (٣) العربي - العدد ٣٤٠ مارس ص ١٨٧ The chronicle of Higher Education Volume 33, No. 27 March 1987 pp 1-12
- * تم تحويل هذا البحث حرياً عن طريق وحدة برامج الأبحاث جامعة الكويت - منحة رقم RMC' 004
- * التي حرم من هذا البحث في الحلقة الدراسية التي نظمها كلية الآداب بجامعة الكويت حول مساهمات البحث في العلوم الاجتماعية والانسانية - ابريل ١٩٨٧ . وقد استعاد الكاتب من الاستلة والملاحظات التي أبداهما السادة المشاركون بالدوة كما استفاد ايضاً من الملاحظات الواردة بتقرير أ . د . فؤاد زكريا عن الابحاث المقدمة من الحلقة والملاحظات التي أبداهما أ . د . عبدالغفار مكاوي على هذا البحث مما كان له فضل كبير في اتمام هذا البحث بصورته الحالية .
- (٤) نقلاً عن أسامة الحولي «الثقافة والاعتماد على الذات في الوطن العربي» ، الكويت ابريل ١٩٨٦ .
- (٥) The chronicle of Higher Education Volume 33 No 39 Jan 10 1987 p 26 (٥)
- (٦) Peter Bishop (1986) Fifth Generation Computers Concepts, Implementation and uses 10th Harwood New York
- (٧) Andrew Malton (1985) 'Instructional Materials Development' paper presented at the IBM Europe Institute Oberkochen, Austria
- (٨) W. Woods (1973) Progress in National Language Understanding: An Application to Lunar Geology. APN's conference Proceedings pp 441 - 450
- (٩) K. Jensen, G. Heulron, S. Richardson and N. Har's (1986) PI-G & CRITIQUE: Three contributions to Computing in the Humanities, paper presented at the conference on Computers & the Humanities, Toronto, Canada
- (١٠) Philippe van parijs (1981) Evolutionary Explanation in the Social Sciences: An Emerging paradigm Rowman & little field Totowa, New Jersey
- (١١) Carter Good and Douglas Cates 1954 Methods of Research, Appleton - Century Inc, New York,
- (١٢) L. Bloomfield 1933 Language New York Holt
- (١٣) علي فرغلي * علم اللغة والدكاء الاصطناعي
- ورقة قدمت في الدوة الدولية الاولى لجمعية اللسانيات بالمغرب - الرباط ١٩٨٧ ، تنشر في وثائق الندوة .
- (١٤) توماس كيود ١٩٧٠
- (١٥) ابن فارس «الصاحبي» ص ٦٤ .
- (١٦) الثعالبي «فقه اللغة وسر العربية» ص ٢
- (١٧) عبده الراجحي ١٩٧٩ .
- «فقه اللغة في الكتب العربية» دار النهضة العربية بيروت ص ٣٣ .

Aspects of the Theory of Syntax' MIT Press' 1965'

(١٨) تشومسكي

... The logical structure of Language Theory, Plenum Presses 1975

(١٩)

Lectures on Government & Binding, For-

(٢٠)

is Dordrecht 1981

- Knowledge of language, its nature, origin and use N Praegu 1985

- Barriers MIT Press 19

(٢٣) عبدالقادر الفاسي الفهري اللسانيات «واللغة العربية»:

مبازج تركيبية ودلالية» «دار تويقال للشر - الدار البيضاء - المغرب

(٢٤) الخليل بن أحمد «العين» تحقيق الدكتور عبدالله درويش بغداد ١٩٦٧ ص ٦٤ - ٦٥

(٢٥) سيويه «الكتاب» بولاق ١٣١٧ هـ جزء ١ ص ٤٩٤ - ٤٠٧

(٢٦) اس جنى «الخصائص» تحقيق محمد علي النجار . عالم الكتب بيروت ١٩٨٣ الطبعة الثالثة

(٢٧) ابن «فارس» الصاحبي

(٢٨) فرديناند دي سوسير ١٩١٦ .

Course in General Linguistics (first edition 1916)

New York: philosophical library (third edition 1996)

(٢٩) عبدالقادر الفهري اللسانيات «واللغة العربية» ص ٢٥

(٣٠) رالف جريشيان ١٩٨٦

Computational Linguistics: An Introduction Cambridge University Press, Cambridge.

[مصدر حديثا]

أثينا السوداء : تأليف مارتن برنال عرض وتحليل

د مصطفى العبادي

الكتاب الذي نتاوله هنا بالعرض والقدر يمثل جزءا من متروخ ضخم يكتمل في ثلاثة مجلدات ؛ وكما يتضح صراحة من عنوانه « أثينا السوداء، الحذور الأقرو - آسيوية للحضارة الكلاسيكية» أنه يهدف الى تقديم دراسة جديدة لأصول الحضارة اليونانية القديمة . ونحن نتاول في هذا المقال الجزء الأول الذي ظهر في ١٩٨٧ ، ويقع في ٥٧٥ صفحة وقد اختص المؤلف هذا الجزء بعنوان خاص ، بعد العواص العام ، وهو «بعدة اليونان القديم ١٧٨٥ - ١٩٨٥» . ويتبين من حدة الألفاظ التي يستخدمها المؤلف في العنوان والكتابة معا ، أنه يقف موقفا رافضا من كل ما كتب عن اليونان القديم خلال القريين الأخيرين ، اللذين تتمثل فيهما دروة نضج الحركة العلمية في أوروبا وفي عبارة أبي العلاء المشهورة ، يدعي مارتن برنال أنه قد جاء بها لم يستطعه الأوائل .

ونظرا لخطورة الادعاء وأهمية الموضوع ، فيجدر بنا أن نتعرف أولا على شخصية المؤلف وخلفيته الثقافية والسياسية أيضا ، إذ أن مارتن برنال ليس من فئة الدارسين الكلاسيكيين التقليديين ؛ ولا كان إعداده الأكاديمي في مجال الدراسات اليونانية القديمة ، بل كان تخصصه الأساسي في دراسات الشرق الأقصى والصين بصفة خاصة . فبعد أن أكمل تعليمه الجامعي في جامعة كمبردج ببريطانيا ، عُين زميلا بكلية كنجز في مجال دراسات شرق آسيا ، وله دراسات متعددة عن تاريخ الصين الحديث ، لعل أشهرها هو «الاشتراكية الصينية حتى ١٩٠٧» ؛ إلى جانب أبحاث في العلاقات الثقافية بين الصين والغرب في مطلع القرن العشرين ، وفي دراسة السياسة الصينية المعاصرة . ومنذ عام ١٩٦٢ ازداد اهتمامه بالحرب في الهند الصينية التي كانت دائرة آنذاك ؛ وسرعان ما تحول هذا الاهتمام الى دراسة الحضارة الفيتنامية ، التي كانت لا تزال نادرة في بريطانيا حتى ذلك الوقت . كما قام بزيارات متعددة لأقاليم الشرق الأقصى بما فيها كامبوديا وفيتنام الشمالية والجنوبية . ولم يقتصر نشاطه في بريطانيا على العمل الأكاديمي ، بل شارك أيضا في مجال السياسة العملية ، فكان عضوا في حزب العمال البريطاني في الفترة ١٩٥٧ - ١٩٦٥ ، واستقال منه بسبب اختلافه مع سياسة الحزب تجاه فيتنام . وهو عضو في الجمعية الفابية البريطانية (Fabian Society) التي تمثل الهيئة الفكرية داخل نطاق الحركة العمالية . وقد شارك في إحدى منشوراتها رقم ٤٢٠ التي صدرت في مارس ١٩٧٣* . ولكن الفارقة بينه وبين حزب العمال لم تؤد الى استقالته كعضو عامل في الحزب فحسب ، ولكن تغيير مقر حياته وعمله أيضا ، إذ انتقل مع بداية السبعينيات من كمبردج في بريطانيا الى جامعة كورنل في الولايات المتحدة الأمريكية ، ليعمل باحثا في تاريخ الصين الحديث في بداية الأمر ؛ ثم عُين بعد ذلك أستاذا بقسم العلوم السياسية وهو ما يطلق عليه government studies في جامعة كورنل وغيرها من

الجامعات الأمريكية. ولعل تعيينه هذا المنصب يكشف عن شدة تعلق مارتن برنزال بالسياسة، فلم يكذب يترك ممارستها العملية في بريطانيا، حتى اعتنق ممارستها النظرية في أمريكا.

ويبدو أن انتقاله من العمل بجامعة كمبرج إلى العمل بجامعة كورنيل، ومن انتقاله بالسياسة العملية في بريطانيا إلى السياسة النظرية في أمريكا، اقترن أيضا بتحول كامل في مجال اهتماماته الفكرية؛ فإذا ما انتقل انتقالا مفاجئا وتغير تعبرا جذريا من الشرق الأقصى إلى الشرق الأدنى، وترتد من التاريخ الحديث والمعاصر إلى التاريخ القديم والمؤغل في القدم. ومحدثنا المؤلف نفسه في إيجاز عن هذا التحول، ويعترف صراحة أن دوافعه الأساسية كانت سياسية أيضا. فيقول في عام ١٩٧٥ عانى من «أزمة منتصف العمر». ويسكت عن أسبابها الشخصية، ولكن أسبابها السياسية تتعلق بانتهاء التدخل الأمريكي في الهند الصينية، وبإدراكه أن الماوية في الصين قد أشرفت على نهايتها؛ وأن مركز الخطر في العالم قد انتقل من الشرق الأقصى إلى شرق البحر المتوسط، ويقصده الصراع العربي الإسرائيلي. ثم يضيف أن هذا التغير دفعه للاهتمام بتاريخ اليهود وأن العناصر اليهودية المتناثرة في ثنايا أسلافه زادت حرسا على اقتفاء أثر هذا الجانب من «جذوره». وهكذا شرع في دراسة تاريخ اليهود القديم، والعلاقة بين بني إسرائيل والتعوب المحيطة بهم، وخاصة الكنعانيين والعينيين؛ واتضح له أن العبرية والفينيقية، لم تكونا لغتين ساميتين فحسب، ولكن كانتا مفهومين لكل منهما، أي أنها لهجتان للغة كنعانية واحدة (ص ١٢ - ١٣ من الافتتاحية).

هذا هو ما يذكره المؤلف في افتتاحيته من أسباب سياسية يرر بها تغيير مجال عمله الأكاديمي. ويمكننا أن نضيف إلى أسبابه تطورين خطيرين كانت أحداثهما قد بدأت تتوالى وتتابع على خريطة الشرق الأدنى السياسية منذ ١٩٧٤/١٩٧٥، وهما الحرب الأهلية اللبنانية وسياسة الوفاق بين مصر وإسرائيل. ولعله ليس من قبيل الصدفة المحضة أن الكتاب يختص بموضوعين أساسيين، هما مصر وفينيقيا وعلاقتها باليونان أثناء الألف الثاني ق. م. وكان المقابل السياسي بين القديم والحديث، تتمثل في أنه إذا كانت اليونان تمثل أوروبا قديما، فإن إسرائيل يمكن أن تلعب هذا الدور في منطقة شرق البحر المتوسط حديثا. وهو يلمح إلى هذا التطابق بقوله «منذ ٢٩٤٩ م. أصبح اليهود - أو على الأقل الإسرائيليون - يُقبلون على أنهم أوروبيون كاملون» (ص ٣٥ - ٣٦). ويرتّب على هذه المقابلة، أنه إذا أمكن أن تنشأ قديما روابط بين اليونان الأوروبية وكل من مصر الإفريقية وفينيقيا الآسيوية، كذلك يمكن أن تنشأ حديثا روابط بين إسرائيل «الأوروبية» وكل من مصر ولبنان.

ويتبين من هذه المقدمة أن الكتاب الذي بين أيدينا ليس عملا علميا أساسا، ولا هو دراسة للتاريخ القديم حسب الأسس الصارمة لمنهج البحث التاريخي، وإنما هو دعوة إلى فكرة سياسية معاصرة، يحاول المؤلف أن يحشد لها ما يروق له من شواهد وما يناسبه من تفسيرات في التاريخ القديم. وكان من الطبيعي أن وجدناه - من أجل تحقيق مشروعه - يسلك سبيل الهواة،

وذلك باتباع طريقين؛ الأول لتعويض ما في تكوينه الأكاديمي من نقص، بأن استعان بحشد ضخم من المتخصصين في المجالات العلمية المختلفة التي ليس لديه خبرة أصلية لسلك دروبها. وهو ثبت في تقديمه ما يزيد على مائة من أسماء هؤلاء الدارسين المتخصصين. وهذه الحقيقة وحدها تفقده مسئولية المعلومات التي يذكرها، باعتبارها نتاج عمل أو اجتهاد غيره. أما الطريق الثاني، فهو تجنب منهج البحث التاريخي بالاتجاه إلى المصادر القديمة مباشرة، ولكن اتجه إلى تتبع تيارات معينة في الكتابات التاريخية الحديثة منذ القرن الثامن عشر إلى الآن. وبعبارة أخرى، فالكتاب يمكن اعتباره قراءة سياسية لنوع معين من المؤرخين في القرنين الأخيرين يصنفهم المؤلف بأنهم رومانتيكيون وعصريون ومعادون للسامية.

وهكذا، فالكتاب يعاني من عيبين أساسيين، الأول أنه كُتب ليخدم هدفا سياسيا، والثاني عدم الالتزام بمنهج البحث العلمي. وقد يتبادر إلى ذهن القارئ أننا نبالغ فيما نذهب إليه من مظاهر الضعف في تصوّر هذا الكتاب ومهجه، ولكن يكفي أن أحيل مثل هذا القارئ إلى ما يذكره أحد المتحمسين له، وهو الكسندر كوكبورن Alexander Cockburn في مقال له يذكر فيه أن أكثر من عشر دور نشر كبرى في إنجلترا وأمريكا رفضت طبع هذا الكتاب؛ من بينها مطابع جامعات هارفرد وكولومبيا وكورنيل وكمبرج (رغم علاقته الوثيقة بالجامعتين الأخيرتين)، وذلك لصعف المنهج العلمي وعيلة الطابع السياسي.

(Zeta Magazine, April 1989, pp 31 - 5)

بعد هذا التعريف بالمؤلف وخلفيته الثقافية والسياسية وكذلك الظروف التي أحاطت بفترة تأليف الكتاب وشرو، ننقل إلى العمل ذاته ومادته؛ ونلاحظ منذ البداية أن المؤلف شديد الإحساس بغرته حيال الموضوع وأنه ليس من أهل التخصص، ولذلك نجده يسارع إلى تقديم نماذج من بعض الهواة الذين كانت لهم إسهامات إيجابية في بعض مجالات المعرفة. ومن أشهر الأمثلة التي يستشهد بها، شليمان Schliemann، رجل الأعمال الألماني الذي وهب نفسه وماله للكشف عن آثار طروادة وموكني في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وكذلك مايكل فنتريس Michael Ventris، المهندس البريطاني/ اليوناني، الذي جعل هوايته حل رموز الكتابة المعروفة باسم «الخطية الثانية» (Linear B) والتي ترجع إلى القرن الرابع عشر ق.م. في بلاد اليونان. وبعد عمل متصل دام نحواً من عشر سنوات نجح في محاولته وأعلن اكتشافه في عام 1952 بأن الكتابة الخطية الثانية تسجل لغة يونانية قديمة أسبق من اللغة اليونانية الكلاسيكية المعروفة. (ص ٤ - ٥)

وقياساً على هذه السوابق وأمثالها، يبرر برنال إقدامه من خارج التخصص على دراسة موضوعه عن الأصول الأفريقية والآسيوية للحضارة اليونانية. وفي الواقع أن مؤلفنا أخذ موضوعه أخذاً جاداً طوال عشر سنوات كاملة، وجمع قدراً ضخماً من المعلومات، وأخضعها لكثير من المراجعة والتفسير، مستعيناً كما ذكرنا - بعدد كبير من المختصين. ولكن لعل ركيزته الأساسية في هذه الدراسة هي درايته وخبرته الممتازة باللغات، حيث أن تخصصه الأصلي في حضارات الصين

والشرق الأقصى، فرض عليه الإلام باللغويات وأصولها القديمة والفروع التي انقسمت إليها. فهو على معرفة دقيقة بتطور علم اللغة خلال القرنين الأخيرين. وسوف نجله يقدم مادة أوفى في مجال التفسيرات والعلاقات اللغوية، أكثر من الاستعانة بالدليل الأثري.

أما الفكرة الأساسية التي يقوم عليها الكتاب، فهي وجود تصورين رئيسيين للأسس التي قامت عليها الحضارة اليونانية القديمة، الأول التصور القديم، والثاني التصور الأوربي أو الأري - كما يفضل برنال أن يسميه - وحسب التصور الأول يري برنال أن القدماء من اليونان أنفسهم كانوا يعتقدون أنهم استمدوا منابع حضارتهم من الشرق والجنوب، وعلى وجه الخصوص من مصر. ويذهب إلى أن هذا التصور ظل سائدا حتى القرن الثامن عشر. أما التصور الثاني، الذي يرفضه برنال، فيقول إن أصحابه يذهبون إلى أن أصول اليونان القدماء أوروبية شالية، ومن ثم، أرية. ويذكر برنال أن هذا التصور نشأ مع نهاية القرن الثامن عشر ثم ساد في القرن التاسع عشر تحت تأثير الرومانتيكية والعنصرية، حين بلغ ذروته - في اعتقاد برنال - في الفترة ما بين ١٨٩٠ - ١٩٣٠ تحت تأثير حركة العدا للسامية. ويلقى عليه في هذه الفترة اسم التصور الأري المتطرف: ثم تحف حدة هذا التطرف الأري بعد الحرب العالمية وقيام دولة إسرائيل ويظهر في الفترة ١٩٤٥ - ١٩٨٥ ما يسميه برنال بالتصور الأوربي المعتدل، الذي تضمن عناصر من التصور القديم فيما يتعلق بتأثر اليونان القدماء بالحضارة المصرية القديمة. أما بعد ١٩٨٥ فيعدونا المؤلف إلى الأخذ بما يطرحه في هذا الكتاب، ويسميه بالتصور القديم المعدل (the revised old model)

هذا هو المحور الأساسي لبناء الكتاب، الذي يمهده له بفكرة عن نشأة اللغات البشرية، فيقول إنه يؤمن بوحدانية أصل اللغات (monogenesis) وذلك بسبب وجود علاقة عضوية بين اللغات الهندوأوروبية وبمجموعة اللغات الأفروآسيوية. ويذكر أن الانقسام بين الأصلين هاتين المجموعتين ربما حدث منذ نحو خمسين ألف سنة على الأكثر، أما بالنسبة لأصل المجموعة الهندوأوروبية، فربما يرجع إلى قوم من البدو الرحل في شمال البحر الأسود، وليس كما كان يظن من قبل أنهم كانوا يسكنون جبال وسط آسيا. وهو يشير إلى أن هذا هو ما استقر عليه الرأي خلال الثلاثين سنة الماضية، وعرف باسم (Kurgan Culture)، وأمكن التعرف على ثقافة كورجان في منطقة شمال البحر الأسود، فيها بين الألفين الرابع والثالث ق. م. ويدعو أن أصحاب هذه الثقافة المادية، انتشروا غربا إلى أوروبا وفي اتجاه الجنوب الشرقي إلى إيران وأفند وجنوبا إلى البلقان واليونان، ويضيف أن اللغات الحيشية وبمجموعة لغات الأناضول تنتمي أيضا إلى مرحلة مبكرة من أسرة اللغات الهندوأوروبية. أما المجموعة اللغوية الكيرة الثانية الأفروآسيوية، فيعتقد أنها نشأت في منطقة البحيرات في شرق وسط أفريقيا، ومنها انتشر السكان غربا إلى تشاد، وشالا إلى المغرب وجنوب مصر، وشرقا إلى اثيوبيا (حيث المتكلمون بالسامية المبكرة)، ومنها إلى الجزيرة العربية ثم وادي الرافدين وموريا. ويظن أن هذا الانتشار الكبير بدأ منذ ألف

التاسع ق. م ، وعلى ذلك فهو يذهب الى أن استقرار المتكلمين بالسامية في وادي الرافدين ، سابق على وصول السومريين المتكلمين بلغة هندوأوروبية في الألف الرابع ق. م . (ص ١١ - ١٢) .

بعد هذا التقديم اللغوي والاشارة الى فرص التقاء هذه اللغات في منطقة شرق البحر المتوسط ، ينتقل المؤلف الى موضوعه الرئيسي وهو المؤثرات الحضارية التي أخذتها اليونان من مصر وفينيقيا خلال الألف الثاني ق. م . (٢١٠٠ - ١١٠٠ ق. م) ويبدأ الفصل عن « التصور القديم في العصور القديمة » (ص ٧٥ - ١٢٠) بفقرة مشهورة لهيرودوت يشير فيها الى « ما أورده غيره من الكتاب من أن المصريين كانوا قد وصلوا الى البلبونيوز ، وفرضوا سيادتهم على ذلك الاقليم » (هيرودوت ٦ / ٥٥) ولكن هذه العبارة البسيطة لهيرودوت من القرن الخامس ق. م . تزداد تعقدا حين يضيف اليها المؤلف عبارتين من المسرح الأثيني من القرن الخامس ذاته ، لكل من ايسخولوس ويوريديس ، حول قصة شخصية أسطورية تسمى داناوس وصل الى أرجوس مع بناته الخمسين ، هاربا من ايجيبتوس وأولاده الخمسين ، وأن داناوس أقام حكمه في أرجوس باليونان وأطلق على السكان الأصليين اسم « اليلاسجيين » . وهنا يصطدم المؤلف بالمشكلة التي اصطدم بها كثيرين قبله ، وهي تحديد من هم الدانيون واليلاسجيون ؟ فهل الدانيون هم الغزاة الدوريون ، أي الهيلينيون الذين غزوا اليونان واستقروا في البلبونيوز وكريت ؟ وهل اليلاسجيون هم السكان الأصليون الذين ظن أنهم ليسوا من العنصر الهيليني ؟ ولكن هذا النوع من التفكير قد انتهى تماما الآن بعد أن أثبت فنتريس في ١٩٥٢ أن سكان بلاد اليونان ، قبل وصول الدوريين في نهاية الألف الثاني ق. م . كانوا هيلينيين ويتكلمون لغة يونانية . وهكذا بقيت هذه الصورة التي ترددت على ألسنة الكتاب اليونانيين في القرن الخامس ق. م . وبعده ، عن تاريخهم الأقدم ، غير مؤكدة كما انتهت محاولة برنال فيما يتعلق باحتلال المصريين لأرجوس وتعريف كل من الدانيين واليلاسجيين الى نتيجة سلبية تماما (ص ٨٢ - ٨٣) .

ولعل السبب في فشل محاولة برنال في هذا الصدد ، أنه حاول أن يسلك سبيل كتاب القرن التاسع عشر - رغم عدائته لهم - وهو الاهتمام بتفسير نصوص ذات طابع أسطوري أكثر من الاعتماد على نتائج الحفائر الأثرية ، موضع الثقة الأولى لدى الدارسين في النصف الثاني من القرن العشرين . ورغم أن الآثار لم تقدم حلاولا لجميع المشاكل ، إلا أنها - مع ارتفاع أساليبها وتزايد نتائجها - تقدم تصورا أكثر دقة وأشد وضوحا لحركة التطور الحضاري والتاريخي ، من بعض العبارات التي اختلطت بالمبالغة أو الخيال ، نتيجة الرواية الشفوية قبل أن يسجلها الكتاب والشعراء المتأخرون . فالفاوق الزمني بين أحداث الألف الثاني ق. م . وعصر هيرودوت وايسخولوس ويوريديس قد يصل الى ألف سنة أو يزيد ، بعكس نتائج الحفائر الأثرية فهي أكثر قربا واتصالا بالفترة موضوع الدراسة . ومع ذلك ، فأحيانا يأتي الدليل الأثري مؤكدا لصدق النص التاريخي أو مفسرا لغموضه .

من الأمور المستقرة بين دارسي تاريخ الشرق الأدنى القديم أن فترة الألف الثاني ق. م تمثل ذروة الحصار المصرية وعاية اتساع سلطانها وتأثيرها في شرق البحر المتوسط ، إذ لم يقتصر سلطان مصر وتأثيرها على بلاد الشام فحسب ، بل امتد وشمل كثيرا من أقاليم بحر ايجه وبلاد اليونان وقد أثبتت الحفائر الأثرية التي أجراها آرثر ايفنس Arthur Evans ودراسات بندلوري Pendlebury وفيركوتيه Vercoeur وهيلين كانتور Helen Kantor وجمانير سبيروبولس T. Spyropoulos وغيرهم ، أن علاقة مصر باليونان لم تتوقف طوال التاريخ القديم وأنها بلغت ذروتها بعد طرد الهكسوس في القرن الخامس عشر ق. م. وخلال عصر الدولة الحديثة وفترة نفوذ مصر المطلق في منطقة شرق البحر المتوسط . * ومن المعروف أيضا أن كثيرا من الأفكار التاريخية التي سادت في القرن التاسع عشر قد ثبت بطلانها في القرن العشرين ، وخاصة بالنسبة لفترة تاريخية مثل عصر البرنز، ليس في اليونان فحسب ولكن في العالم كله ، نظرا لاعتماد الدراسة فيها اعتمادا مباشرا على الآثار . ولا جدال في أن المؤلف على علم كامل بهذه الحقيقة ، ولذلك فهو يتجنب في المسار العام من كتابه مناقشة أو نقد الآراء السائدة الآن ، ولكنه يتجه إلى مناقشة ونقد آراء القرن التاسع عشر بالذات . وقبل أن يصل إلى القرن التاسع عشر ، يعقد الفصلين الثاني والثالث لتطور الموقف التاريخي في أوروبا تجاه مصر والحصار المصرية . وهنا نجد يقدم صورة متشقة للموقف المتسامح وأحيانا المتحمس الذي يتخذه من مصر رجال الكنيسة المسيحية وعلماء عصر النهضة حتى القرن الثامن عشر (ص ١٢١ - ٨٨١) فتحت تأثير بعض كتابات القدماء من أمثال هيرودوت وأفلاطون وديودور الصقلي ، اعتقد كبار رجال الكنيسة أن الاغريق القدماء اقتبسوا كثيرا من فلسفتهم من حكمة المصريين ، الذين كانوا بدورهم قد أخذوها عن الراقدين . فطوال العصور الوسطى ، ساد اعتقاد بنسبة مجموعة من الكتابات إلى هرميس مثلث العظماة ، المصري Hermes Trismegistos ، ومن المعروف أن هرميس هو الاسم اليوناني للاله تحوت ، رب الحكمة والمعرفة عند المصريين وكان يظن أن نصوص هرميس هذه ، تضمنت جزءا من حكمة المصريين القدماء ومعرفتهم ، حتى إذا كان عصر النهضة الأوروبية وحركة احياء علوم اليونان ، ازداد تعلق الأوروبيين بالمصريين . ويبالغ المؤلف في تصوير الموقف إلى القول « بأن الاغريق كانوا موضع الاعجاب بسبب حفاظهم ونقلهم لجزء قليل من تلك الحكمة القديمة وللي حد ما كان تطوير المناهج التجريبية في مجال العلوم وعلى أيدي رجال مثل باراسلسوس Paracelsus ونيوتن Newton بهدف استعادة ما كان قد فقد من معارف المصريين وهرميس » (ص ٢٤ - ١٥٧) . ويتجاوز المؤلف حد المبالغة إلى درجة التورط في الخطأ حين يتحدث عن كوبرنيكوس Copernicus واكتشافه أن الشمس مركز الكون ، في القرن السادس عشر . فتحت تأثير ما كتبه فرانسيس بيكن F. Bacon في ١٦٦٤ ، حول البيشة الفكرية في القرنين الخامس عشر والسادس عشر وزيادة الاهتمام « بنصوص هرميس » التي تؤكد على قدسية الشمس وعبادتها ، نجد برنال يرى أن فكرة قدسية الشمس في نصوص هرميس ، هي التي وجهت تفكير كوبرنيكوس إلى مركزية الشمس (ص ١٥٥) ، رغم أن نصوص هرميس تتبع

نظرية بطليموس الجغرافي العكسية تماما ، وهى مركزية الأرض . واضح أن مؤلفنا لم يعتمد على نصوص كوبرنيكوس مباشرة ، ولو فعل لعلم أن كوبرنيكوس يقول صراحة في رسالة إلى البابا بولس الثالث عام ١٥٤٣ «إن أول إشارة إلى تبوت الشمس وتحرك الأرض ، قرأها في كتاب الأكاديميات لشرون» . * وخلال القرن السابع عشر والتاسع عشر بعد ذلك ، بنحو بريق نصوص هرميس ، وتفقد جاديتها تماما في عصر العقل والاستنارة ، ولكن مفكري القرن الثامن عشر الذين اشتهروا «بالاستنارة بالعقل» (Illuminismus) لم يفقدوا اهتمامهم واعجابهم بمصر وتراثها القديم . ونظرا لأن بعض أعلام الاستنارة الراديكاليين الذين تحمسوا للحضارة المصرية ، اتجهوا أيضا انجماها لاديبا بلغ ذروته في فترة الثورة الفرنسية ، وحدنا رد فعل قويا من جانب رجال الدين ، وانضم اليهم بعض الكلاسيكيين . وبذلك تم تحالف بين دعاة اهلينية ودعاة التمسك بالمسيحية عقب الثورة الفرنسية في فترة الانتقال من القرن الثامن عشر إلى القرن التاسع عشر . وواكب هذه الحركة ، حركة الرومانتيكية والدعوة إلى فكرة «الرقى» المطرد في التاريخ ، ومن أشهر أعلامها الفيلسوف هيجل Hegel

ترتب على نظرية الرقى المطرد افتراض أن اللاحق خير من السابق ؛ وعلى ذلك ارتقى مقام اليونان على حساب المصريين . ويرى المؤلف أن هذا التحول الرومانتيكي اقترن أيضا بالنسبة العنصرية نحو الأوربية والآرية وهكذا نشأ ترابط بين اهلينية والآرية ، وهذا هو موضوع الفصول الأربعة التالية (من الرابع إلى السابع ص ص ١٨٩ - ٣٣٦) . ومع تسليما بالترابط بين اهلينية والرومانتيكية في القرن التاسع عشر ، فإن هذا التيار لم يمنع تيارا آخر ذا اتجاه عالمي وعلمي من أن يتصدى له ويتب وجوده ويترك أثرا أقوى وأبقى . ففي مجال العمل التاريخي العام تصدى ليوبولد فون رانكه Leopold Von Ranke لنظرية هيجل بمقدرة فائقة ومنهج علمي صارم ، مما وضعه على قمة الحركة التاريخية في القرن التاسع عشر ، فاعتبر الرائد الثاني للكتابة التاريخية العلمية بعد إدوارد جيبون Edward Gibbon أما في مجال الدراسات المصرية ، فقد تألق فيها عدد من أقطاب علمائها من أمثال دوبويه Dupuis وشامبوليون Champollion وجومار Jomard في النصف الأول من القرن التاسع عشر . ولم يكن الخطر الذي يهددهم يأتي من جانب اهلينية والرومانتيكية كما يعتقد المؤلف ، بقدر ما جاء من رجال الكنيسة ، الذين رفضوا في عصبية ما بدأ يتضح من سبق تاريخ الحضارة المصرية على تاريخ الكتاب المقدس (ص ص ٢٥٠ - ٢٥٣) . وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، لم تتوقف الدراسات المصرية ، وحل رايها أعلام آخرون مثل مرييت Maucet وفلنדרز بيترى Flanders Petri وجاستون ماسبيرو Gaston Maspero وكورت زيت Kurt Sethe وغيرهم ، دون أن يعترض سيلهم غلاة الآرية كما يجاول المؤلف أن يؤكد ، مستشهدا ومُشهورا بنقاط ضعف لدى بعض علماء آخرين للمصريات من أصحاب الميول السياسية مثل بدج Hodge وإرمان A. Erman (ص ص ٢٥٧ - ٢٦٦) . ففي كل حركة علمية مأخذ ومظاهر للضعف كما هو معروف .

ويستقل المؤلف بعد ذلك إلى موضوع الفيينقيين ، أو ما يسميه «قيام الفيينقيين وسقوطهم» في الفصلين الثامن والتاسع . فمن المعروف أن قدماء اليونان ، وعلى رأسهم هيرودوت ، كانوا مقتنعين بأهمية التأثير الفيينقي ، بشريا وثقافيا ، ويستشهدون على ذلك باقتباس الإغريق للحروف الفصحائية عن الفيينقيين ونقصة كادموس الفيينقي وانتقاله إلى اليونان حيث استقر وأسس مدينة طيبة . هذا هو التصور القديم ، حسب نظرية برنال والذي ظل مقبولا إلى القرن الثامن عشر؛ حتى إذا كاد القرن التاسع عشر ، يقدم لنا المؤلف صورة مختلفة بطرحها التصور الأري المتأثر بالرومانتيكية والعنصرية ، كما سبق أن ذكرنا . ويمثل التصور الأري كاتب ألماني متطرف هو مولر K Mueller الذي دعا في الصف الأول من القرن التاسع عشر إلى إنكار وجود أي تأثير للفيينقيين على اليونان (ص ٣٣، ٣٠٨-٣١٦، ٣٤٠) . ولكن موقفا أكثر اعتدالا ساد أوروبا في منتصف القرن هو نوع من الحوار بين الآرية والسامية ، مع تأكيد تفوق الآرية . فإذا كان الساميون قد أبدعوا ديننا وشعرا ، فقد أبدع الآريون العلم والفلسفة والحرية . . . وكل معاني الرقي الحقيقي (ص ٣٣) أما في إنجلترا ، فقد اختلف الموقف نوعا ما عن سائر أوروبا ، وذلك بسبب وجود مزعتين في وقت واحد ، أحدهما متسامحة تجاه السامية والأخرى معادية لها . وقد تمثلت النزعة الأولى في الاعجاب بالفيينقيين بسبب نشاطهم في مجال التجارة والاستكشاف وكذلك لأخلاقهم القويمة في المعاملات ؛ في حين رأى أصحاب النزعة المعادية في الفيينقيين قوما قساة مخادعين ومولعين بالذبح . وهذه هي النزعة التي كانت أكثر رواجا في سائر أوروبا أيضا ، ونجدها واضحة في فرنسا في كتابات المورخ ميشليه Micheli الذي سخر من شخصيتهم الشرقية وأخلاقهم التجارية ، كما انعكست هذه الصورة في رواية «سلامو Salambo» التي صور فيها فلوبيير Flaubert القرطاجيين مجتمعين في شدة الانحلال الأخلاقي (ص ٣٣-٣٥٥ وغيرها) .

ومع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين يرى المؤلف أن «التصور الأري المتطرف» بلغ غاية قوته ووثباته ، ويستشهد بعالمين هما يوليوس بيلوخ Julius Beloch و سالومون رايناك Salomon Reinach ؛ فكل منهما يعلن قبوله لموقف مولر من حيث المبدأ ، ويقرر أن الحضارة اليونانية كانت أوروبية خالصة ، وأن الفيينقيين - باستثناء نقلهم لحروف الهجاء الساكنة - لم يقدموا شيئا للثقافة الهلينية . ويذهب المؤلف إلى أن هذه الآراء تعكس الموقف العام في أوروبا منذ ١٨٨٠ وما بعدها ، نتيجة لانتصار «الدعوة العنصرية ضد السامية في ألمانيا والنساء ، وتزايد تأثيرها في بلاد أخرى» (ص ٣٧٠) وإذا جاز لنا أن نقبل احتمال تأثير بيلوخ الألماني بالنزعة الآرية ، أو شدة حماسه للهيلينية التي اعتبر من أكبر أعلامها في النصف الأول من القرن العشرين ، فإن الموقف يختلف كل الاختلاف بالنسبة لسالمون ريناك ، فهو يهودي فرنسي ، من أسرة اشتهرت في باريس بسعة الثراء ورفق الثقافة والليبرالية . ورغم ما عرف عنه من عدم التمسك بالدين ، إلا أنه كان شديد الاهتمام بالتراث اليهودي ووعايته ، فقد أنفق وأشرف على «مجلة الدراسات اليهودية» Revue des Etudes Juives سنوات كثيرة . لذلك نجد من العسير أن

نصدق أنه كان يمثل الاتجاه العنصري المعادي للسامية . ولكن يمكننا أن نفهم موقف ريناك السياسي باعتباره عملاً لاتجاه عكسي تماماً كان قد بدأ يتستر بين اليهود الأوروبيين أنفسهم منذ نهاية القرن التاسع عشر؛ ويدعو هذا الاتجاه إلى التوافق والتحالف - وإذا أمكن التوافق - بين اليهود الأوروبيين وسائر الأوروبيين ، على أساس أن العتين تشاركان في صناعة حضارة أوربية واحدة في العصر الحديث . ويتضح هذا الموقف السياسي بحلأ في مقال ريناك المشهور بعنوان «السراب الشرقي» Le mirage oriental وفيه يعلن «أن القضاء على الصين ومصر والأترك لم يتحقق إلا بتحالف العناصر الهند أوربية والسامية (أي اليهود)» * .

وهكذا وجد مع مطلع القرن العشرين أكثر من نزعة ذات طابع سياسي أو عنصري . فإلى جانب الأرية المعادية للسامية ، وجدت الدعوة إلى نزعة أوربية شاملة متضمنة اليهود أيضاً ، أي تحالف الهندأوربية والسامية . ورغم ذلك كله ، لم تخل البيئة العلمية من علماء منصفين مستقلين عن النزعات السياسية ، وخير مثال هؤلاء العلماء في مطلع القرن العشرين هو آرثر إيفانز Arthur Evans الذي تعتبر الحفائر الأثرية التي أجراها في جزيرة كريت واكتشافه موقع كنوسوس Knossos من أهم الاكتشافات الأثرية في العالم في النصف الأول من القرن العشرين . ورغم اختلاف الرأي بين العلماء بشأن بعض النتائج التي توصل إليها ، فإنه أعلن دون مجاملة لأي من الاتجاهين السياسيين الآخرين ، وجود مؤثرات سامية ومصرية قوية في كريت وسائر أقاليم بحر إيجه في عصر البرنز (ص ٣٨٥-٣٨٦) .

وبعد عرض سريع لفترة النازية بين الحريين العالميتين ، يصل المؤلف إلى الفصل العاشر والأخير عن «الموقف بعد الحرب والعودة إلى التصور الأري الشامل ١٩٤٥ - ١٩٨٥» وهو فصل له أهميته الخاصة بسبب معاصرته من ناحية ، وبسبب اتصاله بالأحداث والصراعات الدائرة في منطقة العالم العربي وإسرائيل من ناحية أخرى . وفيه يتناول المؤلف موضوعين أساسيين ، الأول يراه حسب تعبيره «أقرب إلى النهاية السعيدة ، وهي حركة بقيادة علماء من اليهود ، تهدف إلى إزالة ظاهرة العداء للسامية من الكتابة في التاريخ القديم ، ومنح الفينيقيين ما يستحقونه من فضل لدورهم المحوري في تكوين الثقافة اليونانية» (ص ٤٠٠) . بينما يتعلق الموضوع الثاني برفض الاعتقاد في استيطان مصري في اليونان في عصر البرنز . وعلى سبيل التمهيد لتناول الموضوعين ، يحرص المؤلف - تمشياً مع اهتماماته السياسية - على توضيح المتغيرات في البيئة العلمية . وأهم هذه المتغيرات أولاً ، إعادة تأكيد اندماج اليهود في الحياة الأوربية ؛ ثانياً ، التأكيد الكبير ، داخل بناء الثقافة اليهودية ، على الاهتمامات العقلية والفكرية واحترام العمل الأكاديمي ، مما أدى إلى زيادة تأثير العلماء اليهود في الدوائر الأكاديمية ، (ص ٤٠٠ - ٤٠١) . وتؤكد هذا الاتجاه الأخير بزيادة التحاق العلماء اليهود بالجامعات الكبرى منذ الخمسينيات ، حتى أصبح كثير منهم يحتل مراكز قيادية في هذه الجامعات في السبعينيات . على العكس من ذلك استمر الأتارقة والأسويون بصطدمون بمشاعر التمييز العنصري في الجامعات الغربية بصفة عامة (ص ٤٠٣) .

بعد هذا التقديم السياسي، يتنقل المؤلف الى نهاذج من الدراسات المعاصرة في العلاقات بين حضارات شرق البحر المتوسط القديمة (ص ٤٠٨ - ٤١٢). ومن الطريف أن نلاحظ أن تنابع الحفائر الاثرية وريادة مكتشفاتها أضعف من صوت أصحاب الزعرات التنصية الى حد كبير، وأكد صلابه الدراسات الأكاديمية الجادة. فأعلنت إيميلي فيرمول Emily Vermeule في ١٩٦٠ أن الحصاره الموكينية في جوب اليونان احتفظت بصلاتها مع مصر وفينيقيا طوال فترة وجودها. وذهبت الى أن قوة هذه الحصاره اعتمدت بدرجة عالية في تحديد حيويتها على اتصالها بكريت والشرق... . وحين انقطع هذا الاتصال أصاب الثقافة الموكينية عقم بدد معالمها. وفي سنة ١٩٦٧ أتم جورج باس George Bass اكتشاف سفينة كنعانية من نهاية عصر البرنز على الساحل الجنوبي لتركيا؛ واستطاع أن يستنتج من هذا الكشف ومن غيره من الأدلة أن تحارة منطقة بلاد الشام كانت تقوم بدور رئيسي في الفترة الأخيرة من عصر البرنز. وفي الوقت نفسه تقريبا اكتشفت في قلعة كادميون Kadmeion، وهي القصر الملكي بمدينة طيبة بوسط اليونان، مجموعة كبيرة من الآثار التي يرجع أصلها الى الشرق الأدنى؛ ومن أهم ما عثر عليه ثمان وثلاثون قطعة من الأختام الدائرية (cylinder seals). وهذا الاكتشاف المهم أعاد الثقة في تاريخية قصة كادموس واستقراره في مدينة طيبة اليونانية. وفي ١٩٧٣ استطاع فرانك ستانجيز Frank Stubbings أن يقترح حدوث غزو مصري وقيام إمارات هكسوسية في اليونان، وأعلن أن الشواهد الأثرية تثبت وجود تأثير من مصر والشرق الأدنى منذ نشأة الحضارة الموكينية*.

هذه الخطوات العلمية الجادة المعتمدة أساسا على النتائج المادية للحفائر الأثرية في اليونان في عصر البرنز. قابلتها دراسات شطية في مجال الدراسات السامية اللغوية. ويلاحظ المؤلف أن هذه الدراسات السامية جاءت انعكاسا مباشرا للأحداث السياسية التي صاحبت قيام إسرائيل وزيادة التأكيد على صلة اليهود بجذورهم السامية (ص ٣٥، ٤١٥ وما بعدها). فهي ذات توجه سياسي واضح، وتهدف الى دراسة بيئة محددة وهي حضارة السامية الغربية وتأكيد صلاتها القوية ببلاد اليونان. ومن رواد هذا الاتجاه سيروس جورردون Cyrus Gordon ومايكل أستور Michael Astor ونجد جورردون قد وضع لنفسه هدفا محمدا وهو التأكيد على الصلة بين الثقافتين العبرية والهيلينية ورأى في أوجاريت (رأس شمرا) وجزيرة كريت معابر لتلك الصلة؛ كما راح يفتش عن مظاهر الاتصال بين هوميروس والكتاب المقدس Homer and the Bible وهو كتاب نشره في ١٩٥٥. ونظرا لطابع الجندل وغلبة الحماس السياسي على أسلوبه فقد استقبل عمله باستنكار شديد بلغ حد الاحتقار حين حاول إثبات وجود مؤثرات فينيقية وكذلك يهودية على القارة الأمريكية قبل اكتشافها في عصر البرنز (ص ٤١٦). ثم انهارت سمعته العلمية نهائيا حين اقترح إمكان قراءة الكتابة الخطية الأولى المعروفة باسم Linear A (وهي الكتابة المبكرة في حضارة موكيني ببلاد اليونان حوالي القرن الخامس عشر قبل الميلاد) على أنها كتابة سامية (انظر مجلة Antiquity سنة ١٩٥٧ و ١٩٦٠).

ورغم العشل المبكر الذي انتهت اليه جهود جوردون، نجد أستور يتابع الاتجاه ذاته بأسلوب جديد، وذلك في كتابه بعنوان *Hellenismica* أي دراسات هيلينية وسامية (١٩٦٧) وفي هذا الكتاب ركز على أوجه الشبه بين الأساطير السامية العربية والأساطير اليونانية. ولكن الاتجاه السياسي علب عليه أيضا حين أثار موضوع العلاقة بين العداء للسامية وكراهيمه الفينقيين. ولم يعر هذا العمل ذو الصبغة السياسية الواضحة دون نقد شديد على يد باحثه شاسة هي روث إدواردز Ruth Edwards التي انتقدت بعض العلاقات التي يقترحها بناء على التشابه في النماذج الأسطورية، كما شككت في قراءات للصوص الأحاريتية، ورأت أن أمثلته مستمدة من عصور تاريخية متباينة، أو أنها مجرد أمثلة من الأنماط والأفكار العولكلورية الشائعة في آداب الشعوب المختلفة^١

هذه هي أهم معاء ومراحل الخولة أو الجولات التي قام بها مارتين برنال في كتابه «أثينا اسوداء»، مستعرضا جانباً من تاريخ التأريخ لحضارة عصر البرنز في بلاد اليونان وصلاتها بكل من مصر وينيقياً على وجه الخصوص. ويرى أن مكنم الضعف في هذا العمل هو أن المؤلف قد ركز على الكتابات انتاريجية المتأثرة بنزعة مذهبية أو نظرة عنصرية، وربما كان السبب في سنوكة هذا الاتجاه هو نزعته المحصية نحو السياسة النظرية، كما أشرنا في مطلع هذا المقال. ولا يخفى أن كل دراسة تصدر أساساً عن تصور أو حكم مسبق تعاني لا محالة من القيود التي يفرضها ذلك التصور المسبق. وزعمه أن المؤلف يعلن في نهاية الكتاب تنبؤه باببحاث وسيادة ما أسماه «تصور القديم» خلال القرن الأخادي والعشرين، فإن الأمثلة التي عرضها في كتابه وحدها كفيئة أن تتفقت مثل الأعمال التي تصدر عن تلك التصورات العامة.

وربم كن من أسباب الضعف أيضا أن مارتين برنال - متأثراً بكتابات جوردون وأستور - يقبل شيت من القبول الخافي بأن التاريخ يمكن أن يعيد نفسه، ولذلك فهو يدعونا الى مراجعة وتعيد التصور القديم. وواضح أن هذا النمط من التفكير ذي الطابع السياسي يرتكب نفس الخطأ الذي ارتكبه بعض مؤرخي القرن التاسع عشر أو غيرهم في عصور أخرى، حين ارتبطت عواضفهم -دضي الذي يدرسونه، وقابلوا بين الماضي والحاضر، فتحمسوا لقضايا اختلقوها في الماضي لأب تدعم مواقف يتصورون أنها في الحاضر. وأحياناً كان الموقف عكسياً، حين تحمسوا لنقض في الماضي على أمل دعم أو تصير موقف راهن. هذه جميعها مواقف تمثل نفاط ضعف قنعة في الكتابة التاريخية، لأنها تحجب الرؤية الصحيحة؛ وينبغي على كل مؤرخ جاد أن يجرّد نفسه منها تمام. وأن يقبل على دراسة التاريخ وفهمه كما هو. وليس كما يود أن يراه.

Martin Bernal, *Black Athena. The Afroasiatic Roots Of Classical Civilization*, Vols. the Fabrication Of Ancient Greece 1785 - 1985, Free Association

London 1987

Fabian Tract 420 Labour in Asia A new Chapter* PP 44 - 52

MEvans The Palace of Minos Oxford (1921 -35) J D S Pendlebury, *Aegyptiaca* Cambridge England (1930), Egypt and then the Aegean in the Bronze Age, *Journal of Egyptian Archaeology* 16 (1933) 75-92, late H J Kantor The Aegean and the Orient in the second Millennium B.C. , *American Journal of Archaeology* 51 (1947) 1-103 A I B wace and C B Blegen Pottery as Evidence for Trade and Colonization in the Aegean Bronze, *Klio* 32 (1939-40) 131-147 J Verweeten, L Egypte et le monde Egéen préhellénique 1e Carré (1956), I Spyropoulos, Egyptian Colony in Boeotia, *Archaeologia* 51 (1972) 16-27 (in (Greek))

H Rakhman, *Cicero*, Academia, Introd 405 (1 cep)

§ Remach, Le 'Mirage Oriental', *Anthropologie* 4 (1893) 539 ff 699ff

~ F Vermeule 'The Fall of the Mycenaean Empire', *Archaeology*, 13, (1960) 66-75, g Bava, 'Cape Gelidonya, a Bronze Age Shipwreck', *Transactions of the American Philological Society*, 57 (1967) pt 8, R Edwards, Kadmos the Phoenician A Study in Greek Legends and the Mycenaean Age, Amsterdam (1979) 132-3 J H Stubbings, "The Rise of the Mycenaean Civilization" *Cambridge Ancient History*, 3rd ed (1973) vol 2 pt 1 627-58,

~ R Edwards, see previous note

طبع في
مطبعة حكومة الكويت

ترحب المجلة بإسهام المتخصصين في الموضوعات التالية:

- ١- الفلكلور والفنون المعاصرة
- ٢- النظرية النقدية الحديثة
- ٣- الإعلام المعاصر
- ٤- الأدب والعلوم الإنسانية
- ٥- تفسير الظواهر اللغوية
- ٦- الفكر العربي المعاصر
- ٧- آفاق الأسلوبية المعاصرة

اهتمامات المجلة :

تعنى المجلة بنشر الدراسات الثقافية والعلمية ذات المستوى الرفيع في مجالات الآداب والفنون والمعلوم النظرية والتطبيقية .

الإشتراكات :

البلاد العربية . ٦ د. ك أو ٢٠ دولارا

البلاد الأجنبية : ٨ د. ك أو ٣٠ دولارا

تحول قيمة الاشتراك بالدينار الكويتي لحساب وزارة الاعلام بموجب حوالة مصرفية خالصة المصاريف على بنك الكويت المركزي، وترسل صورة عن الحوالة مع اسم وعنوان المشترك الى

وزارة الإعلام - الإعلام الخارجي - ص. ب. ١٩٣ الرمز البريدي ١٣٠٠٢ الكويت .

نحو المدة :

الأردن	٥٠٠ فلس	سوريا	٢٠ ليرة
الامارات العربية المتحدة	٧ دراهم	عمان	٥٠٠ بيعة
البحرين	٥٠٠ فلس	قطر	٧ ريالات
تونس	١ دينار	لبنان	٤٠٠ ليرة
الجزائر	٦ دنانير	ليبيا	٥٠ قرشا
السعودية	٦ ريالات	مصر	١٠٠ قرشا
السودان	١٠ جنيهات	المغرب	١٠ دراهم
البحر	٢٠ ريالا		

عالم الفكر



تصدر عن وزارة الاعلام - دولة الكويت

المجلد الحادي والعشرون - العدد الرابع - أبريل - مايو - يونيو ١٩٩٣

تيارات روائية

● رحلة إلى الأبدية

د. هاني الراهب

● مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي

د. بو طيب عبدالعالي

● تيار الواقعية في الرواية

د. عبدالله بن عتو

● الرواية الأسبانية بعد الحرب الأهلية

د. علي عبدالوؤف

عالم الفكر

تصدر عن وزارة الإعلام - دولة الكويت

«عالم الفكر» مجلة ثقافية فكرية محكمة، تخاطب خاصة المثقفين ويهتم بنشر الدراسات والبحوث الثقافية والعلمية ذات المستوى الرفيع، في مجالات الآداب والفنون والعلوم النظرية والتطبيقية.

قواعد النشر بالمجلة

* ترحب المجلة بمشاركة الكتاب للتخصصين وتقبل للنشر الدراسات والبحوث المتميزة وفقاً للقواعد التالية:

- (أ) أن يكون البحث مبتكراً أصيلاً ولم يسبق نشره.
 - (ب) أن يتبع البحث الأصول العلمية للتعرف عليها وبخاصة فيما يتعلق بالوثائق والمصادر مع إلحاق كشف المصادر والمراجع في نهاية البحث وتزويده بالصور والخرائط والرسوم اللازمة.
 - (ج) يتراوح طول البحث أو الدراسة ما بين ١٢,٠٠٠ ألف كلمة - ١٦,٠٠٠ ألف كلمة.
 - (د) تقبل المواد المقدمة للنشر من نسختين على الآلة الطباعة ولا ترد الأصول إلى أصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.
 - (هـ) تخضع للمواد المقدمة للنشر للتحكيم العلمي على نحو سري:
 - (و) البحوث والدراسات التي يصرح المحكمون بإجراء تعديلات أو إضافات إليها تعاد إلى أصحابها لإجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها.
- * تقدم المجلة مكافأة مالية عن البحوث والدراسات التي تقبل للنشر، وذلك وفقاً لقواعد المكافآت الخاصة بالمجلة كما تقدم للمؤلف عشرين مستلة من البحث المنشور.
- * الدراسات التي تنشرها المجلة تعبر عن آراء أصحابها وحدهم، والمجلة غير ملزمة بإعادة أي مادة تلتقاهما للنشر.

ترسل للبحوث والدراسات باسم: رئيس التحرير

وزارة الإعلام - الكويت - ص.ب ١٩٣

استدراك:

وتعدهم سراً خطأ مطبعي في رقم المجلد، في الصفحتين الأولى والثالثة، فهذا العدد تكمة للمجلد الحادي والعشرين.

عالم الفكر

تصدر عن وزارة الإعلام
دولة الكويت

المجلد الثاني والعشرون — العدد الرابع

ابريل - مايو - يونيو

١٩٩٣م

المحرر الضيف للعدد

الدكتور هاني الراهب

روائي فاز بجائزة أفضل رواية عربية عامي ١٩٦١ و ١٩٨٣، ترجمت
بعض رواياته إلى اللغات الأسبانية والروسية والإنجليزية والرومانية
واليابانية .

يعمل حاليا في جامعة الكويت قسم اللغة الإنجليزية وأدائها .

الهيئة الاستشارية:

مصر	الدكتور أحمد كمال أبو المجد
جامعة الكويت	الدكتور جاسم الحسن
لبنان	الأستاذ سليم الحص
جامعة الكويت	الدكتورة سهام الفريح
جامعة الكويت	الدكتور عثمان عبد الملك
السعودية	الدكتور عبد القادر الطاش
سورية	الأستاذ علي عقلة عرسان
البحرين	الأستاذ مبارك الحاطر

عالم الفكر

مجلة دورية محكمة تصدر أربع مرات في السنة

المجلد الثاني والعشرون — العدد الرابع

ابريل - مايو - يونيو ١٩٩٣ م

رئيس التحرير : الدكتور عبدالله أحمد المهنا

مديرة التحرير : نوال المتروك

هيئة التحرير:

- | | |
|-------------------------|-------------------------|
| د . إبراهيم الرفاعي | د . عبدالله فهد النفيسي |
| د . رشا حمود الصباح | د . عبدالوهاب الظفيري |
| د . عبدالله أحمد المهنا | د . منصور بو خمسين |

عدة تيارات روائية

تيارات روائية

- لماذا الرواية «قديم» المحرر الضيف ٦
- رحلة إلى الأبدية د. هاني الراهب ١٦
- مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي د. بوطيب عبدالمالي ٣٢
- تيار الواقعية في الرواية د. عبدالله بن عتو ٤٨
- الرواية الأسبانية بعد الحرب الأهلية د. علي عبد الرؤوف ٦٦

شخصيات وآراء

- ظاهرة التنقل في حياة الشيخ عبدالعزيز الرشيد د. فتيوح الخترش ٩٨

مناقشات

- الاشكالية المنهجية في الكتاب والقرآن ماهر المنجد ١٣٨

من الشرق والغرب

- التراث الحضاري لزعماء نيجيريا في د. عبدالله عبدالرازق ٢٢٦
- القرن التاسع عشر

صدر حديثاً

- الإبداع / الابتكار في العلوم الاجتماعية عرض وتحليل د. محمود الذواودي ٢٩٤



تيارات روائية الأبحاث



الضييف

لماذا الرواية؟

المحرر الضيف

متى ظهرت الرواية لأول مرة في التاريخ؟ ثمة أجوبة متعددة، ولكن ليس ثمة إجماع على جواب واحد. ذلك لأن الجواب مرتبط ارتباطاً وثيقاً بما لدى كل مهتم من تصور، أو حتى من نظرية للرواية. ويكفي للتدليل على صعوبة الجواب، أن النقاد لم يتفقوا حتى الآن على تعريف - مجرد تعريف - نهائي جامع مانع للرواية.

إذا مفضضنا المقاييس قليلاً، أمكننا أن نقول أن (مسوحي)، ذلك العمل القصصي الفرعوني الخالد، يمكن أن يعتبر رواية. وكذلك يمكن أن نعتبر (حي بن يقظان) لابن طيمل - هذا العمل الفريد الذي لم يزل ما يستحقه في بحث وتقييم. إنه يجمع دفعة واحدة حبكة القصة، وحكمته ورمزيته وذروته. وليس مفاجئاً للندانة الأدبية، ولا لقيم النقد، أن تقوم ثمة محاولات حادة لمقارنته برواية (رينسون كروزو). غير أن الرواية، باعتبارها نتاجاً ثقافياً يتصف بالاستمرار والخصوصية الفنية والتنوع السيوي، هي بلا شك ولادة عصر النهضة الأوروبي. وربما كان ظهورها في إسبانيا، بذلك النضج المدهش الذي تميزت به رواية (دون كيخوته)، نوعاً من الحتمية الثقافية، فإسبانيا هي الوريث الثقافي الأول للحضارة العربية الإسلامية، التي أنتجت (حي بن يقظان)، والمقامات وقصص التطار والعيارس، والسير القومية والبطولية.

والجدير بالملاحظة في هذا السياق، أنه ما إن ظهرت الرواية حتى أفسحت لنفسها مكاناً ووطدت أركانها فيه. صحيح أن نظرة الجمهور إليها - بتقييد القارئ والمثقف - ظلت ردحاً طويلاً من الزمن تائهة عند موقف التعالي والأزدراء، وغير معترفة

لها بمكانة نبيلة داخل البيت الواسع للفنون ، صحيح أنها ظلت تعتبر نوعا من التسلية ومادة لتزجية أوقات الفراغ ، حتى جاء مير وولز سكوت في اسكوتلندة ، وبعده مباشرة أونوريه دي بلزاك في فرنسا فرفعاها إلى قمة الفن النبيل . إلا أن الرواية ما فتئت تجتذب إليها قطاعات واسعة من الجمهور المثقف ، وتبدع إنجازاتها الفنية ، دون الالتفات إلى شرف الاعتراف بها كفن رفيع ، إلى أن جاء الوقت وأخذ الروائيون والتقاد والقراء على حد سواء يعتبرونها فنا قائما بذاته ، ذا أسس خاصة به ومقومات تبرزه عن مجرد كونه مادة للإمتاع .

والجدير بالملاحظة أيضا أنه ما إن ظهرت الرواية حتى اكتسبت لنفسها صفتين رئيسيتين هما الاستمرار والانتشار . فمنذ أوائل القرن السابع عشر والتاج الروائي متصل ومتواصل . ومنذ ذلك العهد يزداد هذا التاج كما وكيفا ، ويزداد الإقبال عليه سعة وعمقا . حتى الشعراء العظام ، الذين حلقوا في معارج الشعر وأكسبوه فضاءات جديدة ، وحدوا في مرحلة ما من مراحل حياتهم الأدبية أن العبارة الشعرية تضيف برؤيائهم الإنسانية ، فتحولوا إلى الفن الروائي يحملونه عبء تلك الرؤية . فهذا هو غوته العظيم يكتب (فلهم مايستر) . وهذا هو بوشكين الكبير يكتب (يفغني أو نيفين) . وهذا هو هوغو الخالد يهر العالم برواياته الخالدة . هل تعجب ؟ ألم يكن سلفهم دانتى ، الرؤيوي الأول في العصر الحديث ، هو الذي جعل من ملهاته الإلهية قصة ؟

بالمقارنة ، تبدو خطوات الشعر والدراما متعثرة حيناً ، وعملقة حيناً آخر ، في البيئات الثقافية التي شهدت إنتاجاً روائياً . ولسنا نقصد بالشعر والمسرح مجرد الإنتاج الكمي المعروض في دكاكين الزواقين ، أو المتديبات الأدبية ، أو المسارح المباشرة في المدن والعواصم . مثل هذا كثير . غير أنه ليس مما يؤبه له كقيمة فنية أو ثقافية . إن الشعر العظيم بطبيعته نوع من المعادن الثقافية النادرة . ولأن تجربته الإبداعية تنصف بخصوصية بالغة التعقيد والرهافة ، لا يكون له دائماً ذلك أهم المتابع والمحفظ بذرة النوعية ، كما هو الحال في الرواية .

كذلك فإن للشعر زمناً تاريخياً يطلبه . إن زمن النبوءات هو زمن الشعر . فماذا إذا

انكسرت النبوءات ، أو انعدمت ؟ من بعد غوته ؟ ومن بعد بوشكين ؟ ومن بعد وردزورث ؟ وحدهم الفرنسيون شذوا عن القاعدة . لكن عصرا جديدا ، عصرا متفجرا جلب معه الحرب العالمية الأولى ثم الثانية ، هذا العصر جلب معه ت . س . إليوت وجيلا جديدا من الشعراء . وما إن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها ، حتى وضع الشعر العظيم أقلامه .

لم يكن المسرح في حالة أفصل . ولولا ابسن ، وستندبيرغ ، ثم تشيخوف ، لتساءلنا : لماذا لم يستطع القرن التاسع عشر أن يرث التماس عشر مسرحيا ؟ لكن عصر الحروب الكونية جلب معه عصرا جديدا للمسرحية أيضا . وشهدت أوروبا موجة كاسحة من مسرح صار يعرف بالعث أحيانا ، وباللا معقول حينا ، وبالتمرد حينا آخر .

هذا كله بلغ ذروته في الخمسينات . ثم بدأت مرحلة الانحسار . لن يكون بوسعنا أن نطلق تعمينا عن التناج الشعري والدرامي في الثلاثين سنة الأخيرة . لكننا نستطيع القول إن ساحة هذا التناج لا تحفل بها يرجوه المرء من الأساء العظيمة والقصائد العظيمة ، والدراما العظيمة . إن المراحل التاريخية التي تتسم بإحكام سيطرة النظم السياسية على تفاعلات الحياة البشرية ، تتسم أيضا بهبوط وخمود في التفاعلات الفكرية التي تبعد الثقافة والفن . ولن يكون مجافيا للحقيقة أن نقول : إن التناج الإبداعي الأصل ربما يكون قد خرج الآن ، ولأول مرة منذ قرون ، خارج أوروبا وأمريكا الشمالية ، واستوطن ما هو معروف باسم العالم الثالث .

ونحن الذين نقيم في الجزء من العالم المسمى (الوطن العربي) ، لسنا بعيدين عن هذا المناخ الثقافي السائد . لقد بدأ تناجنا الإبداعي الحديث مع نهاية الحرب العالمية الثانية . ولأن تلك النهاية كانت بداية للحلم ، والانطلاق إلى الأمام - ولمشاريع حياتية وتاريخية كبرى ، فقد حملت معها بذرة النبوءة التي تفتحت وصارت شجرة الشعر الحديث . وفي الوقت نفسه أخذ نجيب محفوظ وجيله يصيغون شكلا للرواية العربية ، ولغيف من المسرحيين العرب على رأسهم ألفريد فرج وبعاد عاشور يعيدون ما انقطع من إبداعات أبي خليل القباني .

حالة الفكر

غير أننا الآن نقف وحولنا الرواية شبه وحيدة تقريبا . لا يعني هذا القول ، ولا يجب أن يعني ، تبخيسا لقيمة الشعر والدراما . إن هذه القيمة خارج نطاق التساؤل . لكننا نستطيع القول إن جيل الرؤية الشعرية ، وجيل الدراما المؤسسة على جلور تراثية ، لم ينتجيا جيلا لاحقا يكتسح الساحة الأدبية مثلما اكتسحها في الخمسينات . أما الرواية فقد فعلت ذلك . وإذا كنا نسمع الآن أصواتا شعرية مغايرة ، أصواتا تشي بأصالة جديدة وحدائية ، فهي لم تكتسب بعد صفة الحركة الإبداعية المتنامية . وإذا كنا الآن نذهب إلى المسرح ، وخاصة في المغرب العربي ، فليس لأن ثمة أكثر من تقنيات إخراجية باهرة ، أو نصوص لدغدغة الخواصر .

ليس هناك سحر ولا سر . الرواية هي المستمرة ، وهي الباقية — على الأقل في المستقبل المنظور .

قد يكون للظروف الخارجية أثرها في استمرارية الرواية . ومن المؤكد أن فاعلية هذه الظروف أعم وأكثر دواما مما يريد الاعتراف به كتاب الفن للفن ، أو النقاد الداعون إلى إسقاط الأيديولوجيا والتاريخ والسوسيولوجيا من المبدعات الفنية . وفي وضعنا العربي الراهن ، يمكننا أن نلمس بوضوح بالغ أن الإنهيارات العربية ، التي توجهتها فاحشة غزو الكويت ، لم تترك للرؤية قيد أنملة ، وبالتالي فقد أوشكت أن تسحق حركة الشعر الجديد . وهي أيضا لم تترك للمواطن المستنير فسحة من الخاطر والعقل تمكنه من أن يتفرج على أحزانه وأفراحه كما تعرضها منصة المسرح — إذا عرضتها .

إلا أن تأثير الظروف الخارجية الثقيل لم يرهق الرواية ، ولم يحبطها كإبداع ، رغم أنه أصابها بالكثير جراء شروط الطباعة ، والتوزيع ، والرقابات المتفتنة في مطاردة حرية العقل والنقد ، وكل زرقاء بيامة تمارسها .

الأمر الأهم قد يكمن في طبيعة الرواية . نحن نزع أن الرواية قد استطاعت أن تكون أم الفنون ، مثلما هي الفلسفة أم العلوم . فخلال سيرتها الوطيدة المستمرة ، استطاعت أن تبعد لنفسها مكوناتها الفنية وشروط تشكيلها على نحو يمكنها من التقاط

إيقاعات النص وإيقاعات الحياة كما لا يستطيع فن آخر أن يفعل ، وعلى نحو يمكنها من تصادي الاغلاق والتسوقع داخل صيغ بنوية نهائية ، والانفتاح على إمكانات التجديد والتطوير التي توفرها دائما وبصورة عموية حركة الحياة البشرية وتطورها .

قبل ثلاثين عاما كان سوسع ناقد مرموق هو وير من بوث أن يؤكد في كتابه (بلاغة القصص) أن القاعدة الراسخة الأولى في كتابة الرواية هي كونها واقعية . وفجأة هبت بوجه توكيداته زويدة تيار روائي وفد من أمريكا اللاتينية ، وأطاحت بمسلماته . وبعد سنوات قليلة ، منحت جائزة نوبل للآداب إلى روائي أنقن فنا ساهم النقاد «الواقعية السحرية» . وهامي دي الرواية الأخيولية الآن تفرض نفسها على دور النشر ودائرة القراء ، على حد سواء .

إن للرواية صفة تكوينية ثالثة ، يمكن تسميتها بـ «حيوية الاستحابة» . قد تكون استحابة بطيئة ، لكنها مؤكدة . ولعل حيويتها سبب بطئها فالرواية لا يسعها أن تسرع ، ولا أن تمنح لغتها للانفعال والفوران . إنها تدقق ، وتمتص ، وتستوعب ، وتمثل . . . ومن هذا كله يتكون نسخها . إن الانكسارات لا تحطها كما تحبط الشعر .

والاضطرابات لا تقلقها وتقضيها كما تفعل مع الدراما والقصة القصيرة . إن القدر من السلام والوثام الذي تحتاجه الدراما والقصة القصيرة ، ليس مطلباً للرواية . بل وربما كانت الحال هي العكس .

في أزمنة الانعطافات الكبرى ، والمصائر الحاسمة ، والصراعات ، كما في أزمنة السلم والتهادن ، تظل الرواية العسقاط الفني للتجربة البشرية . ويقينا إن هذا العصر هو عصر البشرية جمعاء . إننا ونحن نقرب من نهاية القرن العشرين ، نحس ونعلم أنه لم يعد ثمة مكان في القارات الخمس قادرا على الانعزال دون بقية أركان المعمورة . إن عبارة «النظام العالمي الجديد» ليس أبدا مجرد صيغة لغوية . إنها حقيقة فاعلة في حياة خمسة مليارات إنسان . كل بلد على وجه الأرض ، هو العالم . والخصوصيات المحلية إنما صارت تندرج في موزاييك ثقافي شامل لتساهم مع غيرها من الخصوصيات في رسم خارطة الحياة الإنسانية

والرواية هي الفن الأكثر مقدرة في هذه الحقبة على الاستجابة للتعبير عن هذه الخارطة . لأجل هذا حرصت مجلة (عالم الفكر) على تقديم قياسات من هذا الضوء المستمر ، في العدد الراهن منها . إن القصة الأولى تأتينا من الباحث د. بوطيب عبد العالي ، الذي يقدم في بحثه مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي ، آراء وتحاليل نظرية تتناول طبيعة النص الروائي . ومنذ البداية يجد القارئ نفسه أمام معرقات وتعابير تنبه ذهنه إلى تيار مختلف في تناول القدي للرواية . وسرعان ما يصير مشروعا التساؤل : هل نحن بتكر مفرداتنا النقدية أم نترجمها؟

لا شك أن التنظير العربي لفن الرواية ما يزال دون الصعيد المطلوب . وإن احتكاكنا بالمفاهيم النقدية الأدبية المهيمنة في الثقافة الغربية يولد إشكاليات وإشكالات كثيرة . غير أننا ، ومهما تباينت مواقفنا ، مدعوون إلى ابتكار لغتنا النقدية ومفرداتها ومصطلحاتها لأتساء ، ببساطة ، مدعوون إلى ابتكار نقدنا ، وإلى اعتداده بذاته .

والدكتور بوطيب عبد العالي يتجاوز هذه العقبات بقوة ، وينجح في إقامة مقارنات ومبانيات حية بين مفاهيم في الرؤية السردية طرحها نقاد فرنسيون وانكليز وأمريكيون ، هي بمجملها جزيلة الفائدة للمتخصص والقارئ على السواء .

ومنطلق دراسة د. عبد الله بن عتول تيار الواقعية في الرواية البلزاقية من مفهوم التفاعلات العميقة الخلاقة بين حركة المجتمع وحركة الثقافة ٨٠ فيلزيك ، الذي هو واحد من الروائيين الأعظم في كل زمان ومكان ، هو القلم الأفضل الذي نقل تلك التفاعلات ورأى فيها كفاحا رافعا متصلا ضد عزلة الإنسان واعتزابه . وكانت ثمرة تلك الرؤية مجموعة الروايات التي سافت على التسعين ، والتي أعطاه عنوانا عريضاً شموليا هو (الملهة الإنسانية) ، معتزما بذلك معارضة كتاب لا يقل عظمة وشهرة هو (الملهة الإلهية) للشاعر الإيطالي دانتي .

هذه الملحة الشرية هي شهادة ثقافية على انبهار الكيانات الأستغرافية والإقسطاعية ونمو المجتمع البرجوازي الرأسمالي . وباستثناء تقصيرها في رسم العالم

الرفيعة للحياة الفرنسية، فقد جاءت لتؤكد قدرة الرواية على أن تكون وثيقة على عصره بأكمله. إن بلزاك يرى المعاني العميقة في كل شيء، وخاصة في الأشياء التي تبدو غير جدية بالمعاني العميقة: تسريحة الشعر، ياقة القميص، البدلة، الوظيفة، المهنة، الأثاث، الوافذ، الحذاء، اللافتات، الأشجار في الشوارع، صرف العملة، الدحول إلى المقهى، طريقة التحية، طريقة تقديم البخشيش، شرب الماء... مما يجعل هذه الملهاة، التي قوامها أربعة آلاف من الشخصيات المشورة على ألوان الطيف البشري، هي ملهاة الصلح بسبب شر البلية.

بعد الاستعراض المعق (للملهاة) يتقل د. بن عتو إلى المقدمة التي كتبها بلزاك لذلك العدد الضخم من رواياته. هذه المقدمة هي «وعاء التصور النظري البلزاكي حول الجنس الروائي»، كما يقول الباحث. إن الأساس في رؤية بلزاك للإنسان ضمن شروط بيته أساس عضوي، لا يختلف كثيرا عن حالة النمو والتشكل لدى الحيوان والنبات. وهكذا فإن رواياته تعبر تفسير مستفيض وشامل عن التشكلات العضوية للمجتمع، مضافا إليها التاريخ باعتباره صراعا بين الطبقات. إن هذا التعبير يستمد مصداقته وقيمه وقوامه من انشغاله بها يسميه بلزاك «تاريخ الطباع» البشرية الذي تأساه الكتاب السابقون. وبغير هذا لن تستطيع الرواية أن تكون عصرا - وهي كيان تشكل مبرر كتابة الرواية الأولى.

بهذه الرؤية الشمولية للمجتمع ولوظيفة الرواية، كانت واقعية بلزاك، بالإضافة إلى بعدها التاريخي «معانقة للسوسيولوجيا والعلم والسياسة... وقد أنجبت عددا من المدارس الواقعية الأخرى».

من الرواية البلزاكية إلى الرواية الأسبانية المعاصرة: تيار آخر لا نعرف عنه إلا النزر اليسير ولاستزادة من هذه المعرفة يقدم لنا الباحث د. علي عبد الرؤوف البمسي «الرواية الإسبانية بعد الحرب الأهلية». إنه يضعنا دفعة واحدة في مناخ سياسي واجتماعي وتاريخي هيمن على إسبانيا قبيل وأثناء وبعد الحرب الأهلية، وكان من الشدة والنفوذ بحيث أصاب جميع أفاق الحياة الإسبانية، وخاصة الثقافية منها.

كان جيل ١٨٩٨ في إسبانيا قد افتتح القرن العشرين بنشاط ثقافي وأدبي كثيف

وواسع، إثر انخيار الامبراطورية الإسبانية . وقد تمحض هذا الجيل بعد ثلاثة عقود عن تيار شبه موحد يكاد يشبه في معتقداته وقيمه الفنية نظرية الفن للفن، بل وأن يكون أكثر تشعبا منها .

غير أن جيلا تانيا ما لبث ان استعاد الصلة الضرورية بين الادب والجمهور، وأقام قيمه الفنية على هذا الأساس . ثم نشبت الحرب الأهلية ، فلم تبق ولم تذر . وبانتهائها، ثم بانتهاء الحرب العالمية الثانية ، وصلت إسبانيا إلى ما يعتبره الباحث «مذبحة حقيقية» . وكانت الرواية إحدى ضحاياها .

لكن الرواية الإسبانية سرعان ما نهضت كالعنقاء من رمادها . وفي أواسط السبعينات صار ممكنا الحديث عن واقعية راسخة ذات من مزدهر وتقنيات روائية متطورة ، تعبر تيارات ثلاثة هي الوجودي والاجتماعي والبنائي .

والباحث ينطلق بعد ذلك إلى دراسة شمولية مركزة لهذه التيارات الثلاثة . مثل هذا التقصي ، وفي الزمن نفسه ، يتابعه الباحث د . محمد صفوت للرواية المغربية منذ بداياتها وحتى الثمانينات . وبداية البحث سؤال مشروع : هل هناك رواية مغربية ؟ وللتجيب بأن عدد الروايات المغربية المنتورة في هذا القرن لا يمنح فرصة كافية للتوكيد . غير أنه يرى في رصد ظاهرة الرواية المغربية فائدة جوهرية .

ويبدو حقا أن الرواية المغربية ، مثل شقيقاتها العربيات ، لم يشتد عودها وبنيتها إلا في مطالع الخمسينات . وما هو عبد المجد بن جلون يصدر عام ١٩٥٧ ما يمكن اعتباره أول رواية مغربية . وهي (أيضا مثل شقيقاتها العربيات المعاصرات لها) تسجل للقارئ العربي صدمة الحداثة .

في استعراض الباحث للرواية الستينات المغربية نلمس أن هذا الفن قد أخذ يكتمل إنه كم قليل . وربما كان نوعا أقل . لكن الرواية المغربية انطلقت . وإن الثناء الذي أضفاه على رواية (النار والاختيار) ، ثناء مستحق بالفعل . إن الرواية خناثة بنونة وأخدة من ألمع الكاتبات والكتاب الآن في الوطن العربي .

عالم الفكر

أما رواية السبعيات فمكتوبة بها حس التجريد والحد عن سيرة روائية متطورة. وبسبب كثرة هذه الروايات ، قياسا سدرتها في فترة الستيات ، يمكننا أن نتحدث عن اتجاهات وتيارات روائية في المغرب .

والباحث يمضي في حظه الذي رسمه لنفسه منذ البداية ، فيقدم الأسماء كلها ويعرض مؤلفاتها . ورغم أن لكل من هؤلاء تجربته الراسخة والمتميزة ، فإن مهج الباحث في استعراض أعمالهم لم يسمح له بالمبالية المنشودة ، كما لم يسمح له بغير إشارات حميدة إلى تأثيرهم بالرواية الفرنسية ، والرواية الجديدة على وجه الخصوص ، أو تأثيرهم بالتراث الأخيولي ، العربي منه والأمريكي اللاتيني .

أما البحث الأخير الموسوم «رحلة إلى الأبدية» فيعود بنا إلى فكرة شمولية الرواية . إنه دراسة مقارنة لمفهوم الخلاص عند أبي العلاء المعري في (رسالة العفران) ، المكتوبة أواسط القرن الحادي عشر، وعند جون بين في (تقدم الحاج) المكتوبة أواسط القرن السابع عشر.

رحلة إلى الأبدية

مفهوم الخلاص في [رسالة الففران]

للمعري و [رحلة الحاج] لجون بنين

د. هاني الراغب

سنة قرون تفصل بين أبي العلاء المعري والكاتب الإنجليزي جون بنير . وتفصل بينهما كذلك ثقافتان مختلفتان في الأساس ، هما الثقافة الإسلامية العربية والثقافة المسيحية الإنكليزية. لكن (رسالة الغفران)^(١٧) للأول ، و(رحالة الحاج)^(١٨) للثاني تتواشجان تواشجاً مدهشاً في كونها معاً قصصاً أحيويلاً ، وتوضيحا لمفهوم الخلاص عند كل من المؤلفين . وإن نقطة الالتقاء هذه تبعد إلى ما وراء التشابهات الطاهرية العامة .

إن معيار هاتين الحكايتين الروائيتين مشاد حول ثلاثة أنساق فية رئيسية ، هي : الرحلة ، والفضاء ، والشخصيات ، وكلها يمكن وصفها بالأخيولية ، ويمكن أن تتواصل مع القاريء وعبر عالمها الروائي ، على ما يعبر عنه ترفيثان تود ورووف^(١٩) إن شخصيتيها المركزيتين تندفعان عبر جغرافيا كونية ، وتواجهان مخلوقات خارقة ، قبل أن تستقرا أخيراً في عالم لم يجربه البشر على الأرض بعد ، واسمه الفردوس^(٢٠) .

وعلى أية حال فإن الجغرافيا والرحلة ليستا نتاجاً مجانيّاً كسولا لخيالين نشيطين . إنهما بالأحرى تجسيد وتوضيح لرؤية كل من المؤلفين للخلاص - هذه الرؤية التي استحدثت تأليفها . ونحن في غنى عن القول إن جغرافيا كل كاتب ليست أقل من الكون الإنساني برمته . فمن ناحية ، تكشف جغرافيا المعري عن خاصية أساسية ضدية : ففي شروط من الإيمان ، يتمي العالم كله إلى الله ثم إلى المؤمن ، وفي شروط الكفر يتمي هذا العالم نفسه إلى إبليس والكافر . هذا الانشطار الكوني ، الذي هو في جوهره مسألة مجاز ذهني أكثر منه واقعة فيزيائية ، يهيمن على الحياة العقلية والروحية

العلم والفكر

إلى يوم القيامة، حيث يحشر إبليس والكافرون في الجحيم الأبدى ويتحرر الكون من الشر.

من ناحية ثانية تبدو جغرافيا بنين منقسمة بحددة وقطعية بين الله وبعل زبوب، أمير الشياطين، وبالتالي بين المؤمن الصادق والكافر. إن أبرز ملمح مكاني في مسيرة كرستيان، بطل (رحلة الحاج)، هو أن أمكنة مثل «نهر الحياة» و«الجبال البهيجة» و«أرض بيولا»، مثلا، أمكنة رحمانية، بينما «غخضة اليأس» و«جبل الشدة» و«وادي ظل الموت»، أمكنة تنتمي قطعاً وأبدياً إلى بعل زبوب. والحقيقة هي أن على كرستيان أن يعبر من أرض الشيطان أمكنة يفوق عددها عدد الأمكنة المضادة، مما يعكس الجهادية والتشاؤم في الرؤية الأخلاقية للمؤلف. ذلك أن هذه الأماكن متداخلة ومتقاطعة إلى درجة تجعل حتى البطل، الذي اختاره الله بين المختارين، يتعرض لاقتران أخطاء الخلط بين أرض الله وأرض الشيطان وحقا فإن «القصر الجميل» ليس سوى واحدة حصينة من الإيمان في خضم مساحات من الشر. والحقيقة هي أن تحت هذه الجبال (البهيجة) بقليل، إلى اليسار تقع بلاد «الخداع» (ص ١٧٤) وأن المنطقة المحيطة بكرستيان ورفيقه «هوفولي» تزخر بالبلدات والمدن مثل «الردة» و«مخلص» و«الثقة — الطيبة» (ص ص. ١٧٦، ١٧٧). إن هذا قليل من كثير يكشف عما يمكن للطريق نحو الخلاص أن تحيد به نحو السوء والشر. وزيادة على ذلك، فالقارىء يحاط علما بأن «الساقطة»، بلدة تبعد حوالي ميلين عن «الأمانة»، (ص ٢٠٤)، وهي بلدة أخرى، وأن «أرض بيولا» و«الأرض المرصودة» متلاصقتان رغم كونها متضادتين إلى الحد الأقصى (ص ٢٠٧). وإن بين بيولا، (المدينة السماوية)، التي هي الجنة، نهرا مربعا، يوشك كرستيان ورفيقه أن يفرقا فيه. وحقا فإن «الفناء تهديد علماني»^(١) للحاجين المرحلين.

ولا بد من ملاحظة أن هذا التجاوز الضدي الجغرافي قديم جدا، بحسب بنين، وأنه نتيجة لاستقطاب حاسم بين الخير والشر.

تقريبا منذ خمسة آلاف سنة مضت، كان هناك حجاج يمشون إلى المدينة السماوية، مثلما هما هذان الشخصان الشريهان الآن، وإذ أدرك بعل زبوب وأبو

ليون، وليجن، ومعهم رفاقهم، أن الطريق الذي شقه هؤلاء الحجاج إلى المدينة يمر عبر بلدة «الغرور»، فقد اصطنعوا سوقاً وأقاموه، سوق تباع فيه أنواع الغرور كلها، ويستمر السنة بكاملها. بالتالي فإن في هذا السوق البصاعات كلها، من بيوت وأراض، وتجارات، ومكازم، وتفضلات، وألقاب، وبلدان، وممالك، وشهوات، وملذات، ومباهج من كل نوع، مثل البعايا، والقدادات، والزوجات، والأزواج، والأطفال والسادة، والخدم، الحيوان، والدم، والأحساد، والأرواح، والفضة، والذهب، والجواهر، والحجارة الكريمة، وما غير ذلك. (ص ١٣٧).

هذا التجاور الضدي غائب من جغرافيا المعري. إن داعيته، المسمى ابن القارح، يستدعى من رقاد الأرض في المسجد الكبير بحلب، ويؤخذ في رحلة ليلية إلى الجنة، بومضة خاطفة من الزمن، يوضع أمام بوابة النعيم. هنا، ثمة فضاء وحسب، موحى به أكثر مما هو مادة ملموسة. فقط عند هذه البوابة يبدأ بتلمس جغرافيا المعري. وسرعان ما يعطى القارئ خارطة تدريجية لجنات عدن، بعد إلمامة سريعة إلى «الأرض الزاكدة» (ص ١٤٠) وهي «الدار الخادعة»، التي هي لكل شمم جادعة (ص ١٤٦). أي ركود؟ أي خداع؟ وأية مهانة للكبرياء؟ «رسالة المعري، لا تعطي أية تفاصيل عن «البرية التي هي هذا العالم» (ص ٥١)، كما يصورها بنين في روايته.

إن مدينة بنين الساوية تبدو قريية جداً من الأرض. ويمكن للحجاج أن ييلغوها سيرا على الأقدام. أما جنة المعري فبعيدة بعداً لا يمكن مقارنته بأي شيء عند بنين. ومن الضروري أن ينقل ابن القارح إليها من قبل الملائكة. ورغم أن ثلاثاً فقط من الجنات مذكورة في (رسالة الغفران)^(١)، فإن القصة تنجح في إشادة حس ضاغط باتساعها اللانهائي. إن واحداً من سكانها، وقد كان مثقفاً أعور في الحياة الدنيا وكوفي بالخلود لصبره وتحمله، يقول لابن القارح: «إني لأكون في مغارب الجنة، فألح الصديق من أصدقائي وهو بمشارقها، وبينتي وبينه مسيرة ألوف أعوام للشمس التي عرفت سرعة مسيرها في العاجلة»؟ (ص ٢٦٣).

هناك فرق جوهري آخر بين وصف كل من الكاتبين لجغرافيا الخلاص في قصته.

إن هذا الوصف عند نين نفسي روى على إطلاقه، ومجسد في تسميات محددة ذات دلالة. أما وصف المعري فهو حيي بالكامل، وعندما يرى القاريء اسماً في (رحلة الحاج)، يدرك بلا إبطاء «طبيعة» ذلك المكان. إن «مخاضة اليأس» هي «مكان يستحيل استصلاحه، إنها حيث ينزل الوسع والقذارة اللذان يرافقان الإيمان بالخطيئة» (ص ٥٨). أما «تلة الشدة» فلها «طريق ضيق يعلو مباشرة إلى قمة التلة - واسم الصعود إليها هو الشدة» (ص ٨٨). أما المذلة فيجب تخيلها «واديًا» بالطبع، وليس تلة أو جبلاً. وكذلك «ظل الموت».

إن عنصر التخيل قوي أيضاً في توصيف المعري. لكن «طبيعة» جغرافيته ليست مجردة ولا أخلاقية. بالأحرى هي طبيعة فيزيولوجية صرف. فتكريرا لابن القارح، مثلاً «غرس لمولاي الشيخ الجليل - إن شاء الله - بذلك الشناء، شجر في الجنة لذيذ اجتناء - كل شجرة منه تأخذ ما بين المشرق والمغرب بظل غاط» (ص ١٤٠). وهذه الأشجار يسقيها نهر الكوثر، الذي هو نهر النبي في الجنة^(٣). وفي الحقيقة، ثمة وفرة من الأنهار، بالطبع وإن جرعة واحدة من أي منها كفيلاً بتخليص الإنسان من الفناء (ص ١٤١). وهناك جداول من الخمرة تنبثق من أفواه الكواكي، والمكاكي والبطل والطواويس الحية ولكن المصنوعة من حجارة كريمة (ص ١٤٩). أما أنهار اللبن والعسل فهي في كل مكان (ص ١٥٣)، ومنها يمكن لسكان الجنة أن يلتقط سمكاً لم يسمع من قبل بلذته (ص ١٦٧). ثمة أيضاً قصور وشوارع، والنقل مرتب بدقة على ظهور الخيل والنوق ذات السرعة الصاروخية ص ١٧٥، ١٩٥، ٢٥٩)، والمصنوعة من الدر والياقوت^(٤)

إن رحلتي الداعيتين تختلفان أيضاً - وعلى نحو لا يقل دلالة عن اختلاف الجغرافيتين. إن ابن القارح، الأديب البارز الذي تهدي له (رسالة الغفران)، والذي هو معاصر للمعري، تستدعيه إرادة ربانية لينضم إلى مجتمع المختارين. بعبارة أخرى، إن رحلته تبدأ تقريباً لدى لحظة انتهاء رحلة كرمستان، داعية جون بنين. إن توبة ابن القارح وكتاباته في تمجيد الله، قد اكتسبته خلاصاً مباشراً لا عراقيل فيه. كذلك فإن كرمستان، المضطرب والمهموم والمشوش بشأن «ماذا أفعل لأتأهل الخلاص» (ص ٥٢)، يستدعي مثلما استدعى ابن القارح، ولكن من قبل وكيل رباني يسميه

بنين «الإنجيلي» (إيفانجيليست) إن الدعوة هي فقط «الفرار من الغضب القادم» وإبقاء ذلك الضوء نصب عينيك ثم المضي قدماً نحو «البوابة الضيقة» (ص ٥٣). إنها لن تكون رحلة سهلة . فبعكس ما يحدث لابن القارح ، يكون وصوله إلى المدينة السماوية مسبوقاً بحجم هائل من التعب، والألم، والجوع، والمخاطر، والعري، والسيرف، والأسود، والتنانين، والظلام، وبكلمة . الموت» (ص ٦١) .

من حيث تقنية السرد ، تبدأ رحلة ابن القارح بعد دخوله الجنة . وبعد فترة ، يؤدي حديث عرضي مع الأدباء في الجنة إلى أن يقص عليهم ، بطريقة استرجاعية، التعب والفضى اللذين عاناها عند بوابة الجنة قبل أن يأخذ ابن النبي بيده ويدخله إليها^(١). إن رحلة كرسيتان تناقض رحلة ابن القارح في أنها تنتهي مباشرة تقريباً بعد دخوله المدينة السماوية . وإن الدلالة واضحة : إن اهتمام المعري هو في حالة الخلاص ، أما اهتمام بنين فهو في سيروته . بالنسبة للمعري، الخلاص بداية وحسب لخلود ناجز، بالنسبة لبنين الخلاص غاية يحد ذاته ونهاية .

ولعل هذا هو السبب في أن بنين يقدم أوجز الأوصاف المختصة بجغرافيا المدينة السماوية، وبطبيعة الحياة هناك . فالأشجار بالمعنى الطبيعي ليست هي ما ينمو هناك، بل شجرة واحدة هي «شجرة الحياة» (ص ٢١٢) حيث :

سيكون لديك أودية يضاء تمنح لك ، ومسيرك وكلامك سيكون كل يوم مع الملك، وحتى جميع أيام الأبدية . . أنت الآن ماص إلى إبراهيم، وإلى إسحاق، ويعقوب، والأنبياء . . وكل يعيش في التقوى ... يجب أن تحصد ما بذرت ... يجب أن تتمتع تيجاناً من الذهب وتستمتع برؤية ومنظر الواحد القدوس . . سوف تحذمه على الدوام بالمدح والحمد المعلن . . هـاك سوف تستمتع بأصدفائك ثمانية . . . (ص ٢١٢-٢١٣) .

إن المدينة السماوية مشرقة «كالشمس» لأن شوارعها مرصوفة بالذهب ، وعلى تلك الشوارع «يمشي أناس ذوو تيجان على رؤوسهم، وصعف في أيديهم، وقيثارات ذهبية يشدون معها حمد الله» (ص ٢١٣) .

أما ابن القارح فيجد حيلة مختلفة بالكامل في انتظاره . إن رفاقه وندماءهم هم الشعراء والأدباء والمغويون ، والملحنون والمغنون ، من جميع العصور والأجيال . إنهم يقيمون ويتنادمون في قصور . ويمضون أوقاتهم في المناظرة ، والشرب ، والغناء ، والأكل ، والحب . إن الأخيولة والواقع يمتزجان امتزاجاً حلاباً في جميع أوصاف المعري لهذه الحيلة . ولعل من أبلغ هذه الأوصاف تقديمه لسرب من الأوز المحوم ، الذي يحط علي شجرة قرب ابن القارح ، الذي يتعجب إذ يرى الإوز ويتساءل ماذا أراد . ولدهشته المروعة ، تحاطبه الإوزات ، لأن «من شأن طير الجنة أن يتكلم» ويقلن : «ألمننا أن نسقط في هذه الروضة فنغني لمن فيها من شرب . فيقول : علي بركة الله القدير . فينتفضن ، فيصرن جوارى كواعب يرفلن في وضي من الجنة ، وبأيديهن المازهر وأنواع ما يلتمس به الملاهي» (٢١٢) .

ولعل ما هو أكثر دلالة يكمن في تقديم المعري للحيات تقدماً يخالف الرمزية المعهودة للحية في اقترانها بقصة سقوط آدم وحواء . فهو يخبرنا هنا أن ابن القارح «يضرب سائراً في الفردوس فإذا هو بروضة مونتقة ، وإذا هو بحيات يلعبن ويتأقلن ، يتخافقن ويتأقلن فيقول : لا اله الا الله وما تصنع حية في الجنة؟ فينطقها الله . جلّت عظمتة . بعد ما ألمها المعرفة بهاجس الخلد . . .» (ص ٣٦٤) . وهكذا تخبره كل واحدة بقصة نوالها الخلاص عبر أعمال الخير والتقوى ، ثم تقرأ له بعض الشعر وتحلله بحس نقدي رفيع وكل ذلك عما سمعناه في أوكارهن الخبيثة في بيوت الأدباء (ص ص ٣٦٧-٦٨) في الحياة الدنيا .

وفي سياقة أخرى ، وبيننا ابن القارح يمشي بارشاد من يسميه بنين «الساطع» ، وهو أحد الملائكة ، يصل إلى «حدائق لا يعرف كنهها إلا الله ، فبقول الملك : خذ ثمرة من هذا الثمر فاكسرها فإن هذا الشجر يعرف بشجر الحور .» وعندها يعمد ابن القارح ، فيأخذ سرفجلة ، أو رمانة ، أو تفاحة ، أو ماشاء الله من الثمار ، فيكسرها فتخرج (منها) جارية حوراء عينا تبرت لحسنها حوريات الجنان ، فتقول : من أنت يا

عبد الله؟ فيقول : أنا فلان ابن فلان . فتقول إني أمني بلقاظك قبل أن يخلق الله الدنيا بأربعة آلاف سنة . (ص ٢٨٨) .

لكن المشهد ينتهي بقطع مفاجيء ، من حيث الحكمة ، ويتحرك ابن القارح نحو جنة العفاريث ، ومن ثم إلى الجحيم ، حيث يقابل الشعراء الذين لم يعوزوا بالغفران . وبعد ثلاث وثمانيين صفحة ، يعود إلى الجنة ، فيلتقى مرة أخرى بالجارية السفرجلة . وتساءله هي : «إني لا انتظرك منذ حين فما الذي شجك عن المزار؟» (ص ٣٧٢) فيرد عليها بالقبول .

إن رؤيا المعري للخلاص ، كما عرضها عبر الجغرافيا والرحلة الكونيتين ، مناقضة في الأعم الأغلب منها لرؤيا بنين . لكن الاختلاف بين القاصين في هذين الميادين قد لا يكون أكثر من مدخل إلى اختلافات أخرى ، في الرؤيا ، أكثر مركزية . وإن أولى هذه الفروق هي تاريخية ثقافية . لقد أشار الناقد الاسكتلندي مانلوف إلى عزلة جون بنين «في عصر بدأ العالم نفسه فيه يظهر كشرارة معزولة في فضاء لا نهائي»^(١٠) . «أما عصر المعري فقد شاهد وعاش «شروع الأنوار العقلية ، والأدبية»^(١١) .

إن بنين ، فوف هذا ، «يمثل الإنسان العادي» زائدا «مقدرة على كتابة هجاء اجتماعي لملاح»^(١٢) . أما المعري فهو المثقف بامتياز ، الذي يتواصل فقط مع المثقفين . إن لغته لغة متبحرة ، وأحيانا مهجورة ، بالنسبة للقارئ العادي ، فلا يفهمها إلا بمساعدة المعجم . هذا «الفيلسوف بدون فلسفة» يزعج بعلمه المتسائل المترتب «في جو اضطربت فيه الآراء الفلسفية والعلمية ، واضطرعت فيه التيارات المذهبية والفكرية»^(١٣) .

وكما يقول خليل هنداي ، فإن أبا العلاء قد «نقم في رسالته على نفسه ، فلست تدري : أشاك هو أم مؤمن ؟ أحائر هو أم سافر ؟ أراض هو أم ناغم ؟ أم كل هؤلاء جميعا؟»^(١٤) ولكن ، ورغم الالتباس في رؤيا المعري ، فإن الباحث الانكليزي نيكلسون يصف رسالة الغفران بأنها «خلق تخيلي ممتع ، متحذقة قليلا ، لكنها لامحة ، جريئة وأصيلة»^(١٥) .

حالة الفكر

أما جون بنين فهو، على العكس، يخلق بطلا و «يطلقه في صراع مع اهتمامات مجتمعه المهينة»^(١٦).

على أن الفرق الأكثر جوهرية بين الكاتبين يكمن في المرجع الأخلاقي لكل منهما. وكما يؤكد مانلوف، فإن رواية بنين المجازية هذه «تعمل على صعيد واحد، هو الأخلاقي». كذلك هو الأمر مع المعري. لكن هم بنين الأخلاقي يتوضح عبر تجارب بطله النفسية الروحية. أما هم المعري الأخلاقي فيعبر قنوات فكرية فلسفية. بالنسبة له، فإن حصول الإنسان على الخلاص سهل. فلو أن المرء يلتفت حوله يميناً أو يساراً ويرى عالم الأشياء، أو أنه ينظر نظرة أبعد قليلاً إلى الأمام، فسوف يدرك بسهولة الوجود الإلهي. والإدراك عند المعري يعني الإيثار. فمجرد تبين الإنسان للحضور الإلهي، وتقبله لقوانينه ونواميسه، ضمانه راسخة للخلاص.

لكن بنين ينظر إلى هذه الرؤية بسخرية فظة. فلا الالتفاف يميناً أو يساراً، ولا النظر إلى الأبعد، ولا حتى التفكير العميق، بقادر على إحراز الخلاص. وفي رأيه، إن أي ابتعاد، سواء كان ابتعاداً بالقدم أو بالعين أو بالذهن، عن خط الرحلة المستقيم سوف يتطور إلى انحراف محتم عن الصراط. ذلك لأن الطبيعة البشرية مقطوعة على الخطيئة، بالجسد والروح، وسوف تتخذل على الدوام حتى المؤمن، وتخط عمل عقله. أو لم يحدث هذا من قبل لأناس أعظم شأنًا من كرستيان، مثل داوود وهيمان وحزيبيا (ص ١٨١) وبطرس (ص ١٨٢)؟ وكما كتب روجر شاروك فإن «رحلة الحاج» ليست فكرية أو عالية التنظيم كما هي المجازيات الدينية الأكثر حدقة عند دانتي أو سبنسر^(١٧)، ويمكننا أن نضيف: والمعري في (رسالة الغفران).

هذا الفرق في نوع الهم الأخلاقي لكل مؤلف تين، فيما سبق، عبر الجغرافيا والرحلة. إنه فرق رؤيا للكون. إن بنين يؤمن بأن عالم الحقيقة الدينية منفصل بلا رجعي عن عالم الحقيقة المادية. وإن المعري يؤمن بأن عالم الحقيقة المادية متدغم في عالم الحقيقة الدينية. وبالتالي، فبالنسبة لبنين، لا علاقة للخلاص، أو الوصول إلى عالم الحقيقة الدينية، بالوعي الشخصي الفكري، أو بالشك المنهجي لدى فلاسفة مثل ديكاوت (الذي كان معاصراً لبنين)، وإنما بالرفض المطلق لعالم الحقيقة المادية

والتخلص منه عبر رحلة هي في حقيقتها عملية بذل للذات وتطهير لها في وقت واحد، يتم بعدها الوصول إلى عالم آخر يشكل المسيح والصليب فيه الحقيقة «المادية» الوحيدة.

أما المعري، الذي هو أقرب إلى ديكاوت مما هو بنين، فالخلاص عنده هو قراءة ذكية لحقائق العالم المادي، التي تمكن العقل البشري بالضرورة من تبيين وجود الله.

إن تأثير هذه الرؤيا الكونية لدى كل مؤلف على رسم شخصياته تأثير هائل. فابن القارح، الذي تسلم صحيفة الخلاص بعد توبته في حلب، يصل بغمضة عين إلى إحدى بوابات النعيم. وعلى العكس فإن كرستيان، الذي منح صحيفة مماثلة في المراحل الأولى لرحلته، يسقط كل حين وحين في قبضة حصر نفسي وروحي مضر. والمؤلف يتفوق في تسمية هذا الحصر بحسب كل حالة نفسية روحية: فهي هو ذا كرستيان يهوى في «غضاضة اليأس»، أو يرتعد فرقا أمام «العماق يأس»، أو تسند مفارق طرقه بإزاء «جبل الشدة»، الخ... والحقيقة هي أن كل أماكن التخيل في رواية (رحلة الحاج) هي، وبمعنى عميق، تجسيدات لانخدالات روح كرستيان، لا لعقله الذي لا يبدو نشيطا في أي مجال بارز^(١٨). وبحسب موريس هسي فإن بنين يبدو وكأنه «يستمد عذابا روحيا من تجرّبه الحياتية ويلبّسها الأردية الخارجية اللائقة... من نوع (وادي المذلة) و (وادي ظل الموت) و (وسوق الغرور) و (قلعة الشك)»^(١٩).

عبر هذه الأمكنة، يتحرك أناس هم، في معظم الحالات، في حالة اضطراب وتشوش وضياح وانزعاج. وكلما التقوا ينفجر بينهم نقاش حامي الوطيس، موضوعاته هي دائما: الوسائل الربانية والشروط البشرية للثبات تقودان إلى الخلاص. وبما أن الطبيعة البشرية معرضة على الدوام للغواية والفساد والسقوط، فإن عقل الإنسان لن يمكنه أن يفعل شيئا لتقويمها أو تقويم طريق الإنسان نحو الخلاص. بالتالي فالخلاص لا يمكن الوصول إليه عبر أدوات بشرية صرف، سواء كانت عقلية أو عملية. لا بد من نعمة المسيح، تعطى للإنسان بفضل من المسيح. إن بوسع الإنسان أن يهيء نفسه لتقبل هذه النعمة. وإن كرستيان ورفيقه (هوفل) قادران على إعداد لوائح مجدولة ودقيقة (ص ص. ٢٠٥ - ٢٠٦ - ٧) بالمتطلبات الروحية

عالم الأفكار

والنفسية التي ينبغي اتباعها بغير حيدة إذا ما أراد المرء أن يقبض له الانتباه إلى جماعة المختارين . وفي هذا الصدد يكتب أ. ف. نيروي : « إن فلسفة كرسيتيان في الحيرة السلية تركز في قرارها على دستور إيماني صارم » .^(٢٠)

أما شخصيات المعري في جماعة المختارين فهي شخصيات تاريخية حقيقية، لكنها تتحرك هنا وهناك في عالم تخيلي شاسع . إنهم في الحقيقة أذكاء كلهم وبلا استثناء و « لا ينجأ لهم الأغبياء » (ص ١٨٥) . ويشكل هذا « الواقع فراقاً آخر مع مفهوم بنين للخلاص . فالمعري يرى في الذكاء واحداً من متطلبين أساسيين للخلاص . وقد استفاد منه ثمانية من أكبر شعراء العربية ، فحازوا على الغفران ، وأعطوا تصوراً في الجنة ، هم الأعشى ، وزهير بن أبي سلمى ، وعبيد بن الأبرص ، وعدي بن زيد ، وأبو ذؤيب الهذلي ، والنابطان الجمدي والذبياني ، وليبد بن ربيعة . لقد نجح هؤلاء عبر تفكيرهم المحض ، ودون أية مساعدة خارجية ، أن يتلمسوا بفكرهم وجود الله فأمنوا به . ولعل أبغ قصصهم هي قصة لبيد بن ربيعة ، الذي غفر له لثلاثة أبيات أولها في التقوى وثانيها في حمد الله ، وثالثها في مشيئة الله المطلقة . وقد كوفى بقصر في الجنة كُتبت على جداره الأمامي هذه الأبيات التي « ليس في الجنة نظيرها بهاء وحسناً » (ص ٢٦٧) .

مثل هؤلاء ، وعبر التفكير المحض ، اندفع ابن القارح قبل فوات الأوان فتاب وسجل توبته عند قاضي حلب ، فأعطى صحيفة بخلاصه ، بعد أن كتب رسالة في الإيمان وتمجيد الخالق سبحانه وتعالى (ص ١٣٩-٤٠) . ومثل ذلك أيضاً ما حدث لجراذتين تابتا فمُنحتا الجنة والنطق والعلم والغناء (ص ٢٧٤) . أما السبيل الثاني للخلاص فهو فعل الخير . وقد اختار المعري هذه المرة أسداً قبل أن يصير في الحياة الدنيا طعاماً وزاداً لمؤمنين مرتحلين يعبرون عملة الغرور ، فكوفئ بالجنة (ص ١٩٨) . ومثل الأسد أيضاً حمار وحشي قدم جلده الأرقش لفائدة المؤمنين (ص ١٩٨) ، وأسد آخر قتل رجلاً أهان رسول الله (عليه السلام) فمُنح ماشاء من المأكولات اللحمية التي لا تنقص (ص ٣٠٤-٥) .

لا تنضم جداول كرسيتيان وهو يفل فعل الخير كوسيلة للخلاص . وليس فعل

الخبر المذكور في أي مكان من رواية (رحلة الحاج) كوسيلة للخلاص، رغم أن المسيحية - كالإسلام، - تحض على الحسنة والصدقة. وحتى الأخت المؤمنة المساة (إحسان: Chanty) في (القصر الجميل) لا تظهر ما يدل على معاني اسمها. بينما تقدم لنا (رسالة الغفران)، ويا للفرابة، ذنباً كسب المغفرة للخير الذي قدمه للآخرين (ص ٣٠٦).

إن ما هو أهم من النقاشات والمناظرات في القصتين هو إنسانية المتحاورين. فغير يقين لا ينزعزع بامتلاك الحقيقة المطلقة، يتصرف دجاة بنين الثلاثة، كرستيان وفينغل وهوبفل، باستعلائية غريبة على الآخرين، ويرفضون رفضاً باتاً أي قبول لأرائهم، وحتى لهم ككائنات إنسانية. إنهم يرفضون المحاجات العقلية، والمحاجين أيضاً، وصحبتهم. وفي تمسكهم المباشر والإقصائي برؤياهم للخلاص، يعزلون أنفسهم عن الأعداد الغفيرة من الحجاج السائرين على طريقهم نفسه، الذين يتصادف اختلاف رؤاهم عن رؤيا بنين. فهم مؤمنون بحسم أن صحبتهم للمسيح وللصليب تفرض طبيعتها استبعاد صحبة الخطاة والجانحين.

من ناحية أخرى، تظهر الشخصيات المختارة عند - المعري موقفاً متميزاً بديمقراطيته. فعل العكس من كرستيان، يمتلك ابن القارح على الدوام أسئلة يطرحها على الآخرين، ليس لأنه جاهل بالأجوبة، بل لأنه عاب للمحاور، راغب في التعرف على عقول الآخرين، راغب في الاستزادة. ومثله في هذا الموقف جميع من يقابلهم عبر ارتحاله.

إن بوسعنا أن نتكلم عن شدة استثنائية يتصف بها وجدان جون بنين، ورأيا أيضاً عن غياب الديمقراطية الحقيقية تتصف به رؤياه للخلاص. وهذا ما يمكن رده إلى أحاسيس الشك والقلق في عصره، التي تكلمنا عنها سابقاً. إن موقف بنين إزاء إخوته البشر موقف إنساني ولا شك، لكن هدفه من كتابة (رحلة الحاج) كان: (مناشدة القراء التقدم نحو بصيرة أوضح والتزام أوضح بالسلوك والشخصية المثاليين)^(٢١).

أما معالجة المعري للأمر نفسه فهي من نوع يحتمي بالعالم ويحتفل به . وبالنسبة له ، فإن الحدود المفروضة على المسلم في الحياة الدنيا هي إجراءات تقتصر متانة إيمانه وصلابته ، وإن تحملها لها سيكسبه في الحياة الآخرة كل ما كان ممنوعاً عنه في الدنيا .

الخلاص إذن بالنسبة للمعري ، هو استعادة الإنسان لكل نوازعه الطبيعية ، الروحية والعقلية والبدنية ، وعيشها بكل ملتها . أما الخلاص عند بنين فهو امتلاك الإنسان للنقاء الروحي عبر نبذ الجسد ، وعبر الرضى النفسي بمعانقة الصليب .

ثمة تشابهان في المادة الروائية بين الكاتبين يوضحان ، وبالمفارقة اختلافهما في رؤيا الخلاص عند كل منهما . فمن ناحية ، يعطى كل من ابن القارح وكرستيان صحيفة خلاص . لكن ابن القارح ، وبسبب يوم الحشر ذي الأعداد الهائلة من الناس يضيع صحيفته ويفقد حقه بالتالي في دخول الجنة . لكنه ، وعبر شفاعة فاطمة وإبراهيم ، ولدي النبي (عليه السلام) ، يدخل الجنة مع إبراهيم (ص ٢٦٢) .

الصحيفة والشفاعة هما أيضاً وسيلتان لامتناص عنهما للخلاص عند بنين . لكن مصير ابن القارح ، لو كانت شخصيته عند بنين ، كان سيثابه مصير (جهل : Legnor : ٢٠٠٤) الذي قذف به داخل الجحيم بلا توان من عند بوابة النعيم ، لأنه أضاع صحيفته (ص ٢١٦) .

هاتان الرؤيتان للخلاص ، عند المعري وبنين ، لا شأن لهما بالأصول والنواميس الدينية للإسلام والمسيحية . إنها رؤيتان فرديتان في المقام الأول والآخر . ولا يعني هذا بالطبع أنهما غير متأثرتين بالأصول والنواميس ، إلا أنها رغم التأثر لاتنتطقان إلا باسم صاحبيهما ، ولا يمكن إحالتهم إلى الإسلام والمسيحية .

المواضع

- (١) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران تحقيق وشرح د. عائشة عبدالرحمن (بت الشاطبي)، القاهرة. دار المعارف، ١٩٧٧. وإلى هذه الطبعة تعود الاقتباسات كلها في سياق البحث.
- (٢) John Bunyan, *The Pilgrim's Progress* (ed. Roger Sharrock) Penguin Classics, 1986. Quotations in this research are taken from this edition.
- (٣) Lucian Todorov, *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre* (Tr. Richard Howard), 1973.
- Thames and Hudson, 1991. P. 11. وهذا العالم يعرف إدراك القارئ المتنبس للأحداث الروية
- (٤) كان عميد الأدب العربي، طه حسين، أول من صف (رسالة الغفران) بحسب حشوها الأدبي الصحيح: (إن هذه الرسالة هي أول قصة خيالية عند العرب) انظر: طه حسين، تجديد دكري أبي العلاء. القاهرة، دار المعارف، ١٩٢٤، ص ٢٣٩.
- (٥) Betty A. Scheffgen, "Sociability and the Sequel: Rerouting Hero and Journey in *The Pilgrim's Progress*, Part 11," *Studies in The Novel*, V. 23 Pt. 3, 1991, P. 316.
- (٦) انظر د. عمر موسى باشا نظرات جديدة في عمران أبي العلاء. دمشق: دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ١٩٨٩. في الصفحتين ٥٤٥-٥٤٦ يحدد موسى باشا أسماء الجنات الثمانية ويرجعها إلى السور القرآنية. وهذه الجنات هي: دار الحلال، دار السلام، حنة الماوي، حنة الخلد، حنة الفردوس، حنة النعيم، حنة عدن، دار القرار.
- (٧) «إنا أعطيناك الكوثر» سورة الكوثر، الآية الأولى.
- (٨) يستمد المعري مادة تخياله الرئيسية من القرآن الكريم. وقد أحصت الباحثة د. عائشة عبدالرحمن ثلاثاً وأربعين آية تأثر المعري بها تأثراً مباشراً. وتختتم مقارنتها بالتأكيد على «أسلوبه الفني في تأليف الصورة الجديدة من المواد القديمة». انظر: د. عائشة عبدالرحمن، الغفران، القاهرة: دار المعارف ١٩٥٤، ص ٥٩.
- (٩) لا تخضع كتابة المعري لمعايير التنقيط الحديثة. وقد قامت الأستاذة عائشة عبدالرحمن - بت الشاطبي - بهذه المهمة في رسالة الغفران، فقدمت للقارئ العربي حزمة جلية، إذ يسرت له قراءة نص صعب أساساً.

C N Manlove, "The Image of the Journey in *Pilgrim's Progress*: Narrative Versus Allegory," *Journal of Narrative Technique*, V. 10, Pt. 1, 1980, P. 34.

بحر العلوم والفكر

- (١١) انظر: د. علي شلق «توطئة»، رسالة الغفران. بيروت: دار القلم، (لاتاريخ) ص ٦.
- (١٢) -Johannes Hedberg, "John Bunyan, The Pilgrim's Progress," *Moderna Spark*, V 8, Pt. 2, 1989 PP.(١٢) 108, 110
- (١٣) انظر علي حسن فاعور «مقدمة» رسالة الغفران. بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٠. ص ٣.
- (١٤) انظر: خليل هنلاوي، تجديد رسالة الغفران. بيروت: دار الآداب، ١٩٦٥. ص ١٠.
- (١٥) يتفق الدارسون العرب على أن الباحث الانكليزي نيكلسون هو أهم من قدم رسالة الغفران للقاريء الانكليزي في القرن العشرين. راجع
J.R.A.S., 1902, P. 89
- (١٦) Monlove, P. 21
- (١٧) Roger Sharrock, "Introduction," *The Pilgrim's Progress*, P. 17..
- (١٨) يكتب مانلوف في بحثه المشبار إليه أنفا: «ليس من عادة بنين التعامل مع المفاهيم الأخلاقية مباشرة: فخصياته ليست «إيمان» أو «أمل» وإثنا «مؤمن» و«أمل» (ص ٢٢). والحقيقة هي أن (رحلة الحاج) تزخر بالأسماء المجردة المفاهيمية، مثل «الريسة»، «الإثم»، «الإيمان الضئيل»، «المجهل»، ناهيك بالثبقيات الأربع الساكنات (الفصل الجميل) وهن: «تكنم»، «تقوى» «حفاقة» و«إحسان».
- Maurice Hume, "The Humanism of John Bunyan," *The Pelican Guide to English Literature*, 3 P. (١٩) 225.
- Visconti Newey, "The Disinherited Pilgrim: Jude The Obscure and The Pilgrim's Progress," *durham* (٢٠) University Journal V, 80, PT 1, 1987, P. 60.
- Kathleen M. Swain, "Christian's 'Christian Behaviour' to his Family in Pilgrim's Progress," (٢١) *Religion and Literature*, V, 21, PT. 3, 1989, P. 10.

حمد يوسف الرومي فهي ذمة الله

في الرابع والعشرين من يونيو سنة ١٩٩٣ م، فقلت الكويت واحدا من أبرز القيادات الإعلامية التي لمبت دورا مميّزا في أحلك الظروف والمواقف الصعبة التي مرت بها الكويت.

ولد الفقيه عام ١٩٣٧ م، في الحي الشرقي من مدينة الكويت وتلقى تعليمه الأولي في المعهد الديني بدولة الكويت، ثم أكمل تعليمه العالي في مصر حيث تخرج في كلية دار العلوم - جامعة القاهرة.

أسندت إليه بعد تخرجه مناصب عدة منها رئاسته لقسم الرقابة سنة ١٩٦٢، ثم مديرا للرقابة عام ١٩٧٠، ثم وكيلًا مساعدًا لشؤون الثقافة والصحافة في وزارة الإعلام، حيث ترأس تحرير معظم المطبوعات الثقافية التي تصدر عن الوزارة كمجلة عالم الفكر التي تولى رئاسة تحريرها من عام ١٩٨٦ إلى ما قبل سنة من وفاته، وسلسلة المسرح العالمي ومجلة الكويت.

وكان آخر المناصب التي تقلدها منصب وكيل وزارة الإعلام.

وقد بذل خلال توليه لرئاسة تحرير مجلة عالم الفكر جهودا حثيثة في سبيل الارتقاء بهذه المجلة التي تدّين له بالفضل الكبير فيما وصلت إليه.

ولا تملك أسرة التحرير إزاء هذا المصائب الجلل إلا أن تبتهل إلى المولى سبحانه أن يسكن الفقيه فسيح جناته وأن يلهم ذويه الصبر والسلوان.

إننا لله وإننا إليه راجعون

مفهوم الرؤية السردية في الخطاب

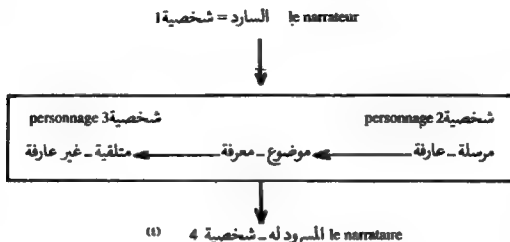
الروائي آراء وتحليل

د. بوطيب عبدالمالي*

* أستاذ بكلية الآداب والعلوم الإنسانية - المغرب

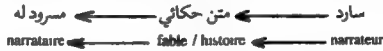
إن الطبيعة الاستعراضية المميزة للنص الحكائي، والمتمثلة في نقل وقائع متنة وتقديمها في قالب لغوي - شفاهي أو كتابي - من قبل شخصية أو مجموعة من الشخصيات، محددة بعينها، يستوجب حضور هيئة تلفظية تحول عجز الحوادث في التعبير عن نفسها بنفسها، من جهة، وتشبع بالتالي نهم المتلقي كطرف ضروري للفعل السردى في الاطلاع عليها من جهة أخرى. إنها شخصية السارد - Le narrateur (هذا الكائن - الذى يمثل صوته محور الرواية، إذ يمكن ألا نسمع صوت المؤلف إطلاقاً، ولاصوت الشخصيات، ولكن بدون سارد لا توجد رواية).^(١) إنه الشخصية الروائية التي بدونها سيبقى الخطاب السردى - في حالة احتمال -^(٢) ولن يتحول لحقيقة، مادامنا لا نستطيع تصور حكاية بدون سارد.

وبالمناسبة ينبغي ألا نخلط بأي حال من الأحوال بينه وبين الكاتب: (فالسارد ليس أبداً الكاتب... ولكنه دور مخلوق ومتبني من طرف الكاتب) . أو لنقل بتعبير آخر إن: (السارد شخصية من خيال مسخ فيها الكاتب).^(٣) فهو شخصية متخيلة أو - كائن من ورق - شأنه في ذلك شأن باقي الشخصيات الروائية الأخرى، يتوسل بها المؤلف، وهو يؤسس عالمه الحكائي لتتوَّب عنه في سرد المحكي وتقرير خطابه الأيديولوجي وأيضاً ممارسة لعبة الإيهام بواقعية ما يروى، إذا كان الخطاب يندرج في هذا الاتجاه؛ كما يتضح ذلك من الرسم التالي:



وما دام هذا الخطاب كباقي أنواع الخطابات الأخرى، في حاجة أيضا لمخاطب. يتلقاه ويستفيد منه: « كل كلام هو أولا حوار، أي أنه لا يمكن أن يصدر عن شخصية منفردة، وكل كلام مسموع يفرض وجود شخصية متكلم ومخاطب. »⁽¹⁾ وبدونه يفقد السرد معناه، ويتحول لهذيان لا مبرر له، الشيء الذي دفع البعض للقول: (فلو لا المتلقي لما كان هناك سرد).⁽²⁾ وهو ما يفسر حرص الرواة على أن يكون سردهم دائما استجابة وتلبية لدعوة صادرة عن المسرود له، إن لم نقل أنه يتأسس عليه في بعض الأحيان، كما هو الشأن في حكاية ألف ليلة وليلة (يراجع بخصوص هذه المسألة مقال ج برانس G. Prince في مقاله القيم المعنون (بمدخل لدراسة المسرود له) (introduction de l'étude du narrataire)⁽³⁾ باعتباره (أي المسرود له narrataire) هيئة تلفظية تنبثق مع الهيئة الأولى - السارد le narrateur - وتلازمها لازمة الظل لصاحبه، لانفراقها، مادام حديث الأنا). هو في العمق خطاب ثلاثي. ولو كان هذا الأنت، هو أنا المتكلم ذاته، كما يحصل في المونولوجات مثلا: « لكن مباشرة، وبمجرد ما يعلن المتكلم عن نفسه ويتسلم مقاليد اللغة، فإنه يفرس الآخر أمامه، كبقيا كائنت درجة الحضور التي يمنحها لهذا الآخر، إن كل تلفظ هو صراحة أو ضمنا، خطاب يستوجب مخاطبا »⁽⁴⁾ وهو ما يسمح لنا بالقول بأن كل سرد لا يستوجب فقط ساردا، ولكن أيضا مسرودا له إلا أنه بالرغم مما لهذه الشخصية المتخيلة الأخيرة من أهمية في

صنع الخطاب السردى، فإن الاهتمام بها مع ذلك ظل محدودا وضيقا، إذا ما قورن بحجم الدراسات التي خصت بها شخصية السارد. وهكذا: « منذ هنري جيمس ونورمان فريدمان إلى واين وبوث فتريفتان تودوروف، كثير هم النقاد الذين اهتموا بفحص مختلف تمجليات السارد في التخيل، سواء أكان نظما أو نثرا... وعلى العكس قليل هم الذين اهتموا بالمسرود له... كل هذا رغبة عن الفائدة الحيوية الجملة المثارة عنه في المقالات الجمعية لكل من بنفنيست Bénveniste وجاكوبسون Jakobson^(١) مما أدى لإحداث خلط واضح بينه وبين مفاهيم أخرى، قد يلتقي معها بفعل الصدقة المحققة للاستثناء الشاذ عن القاعدة، كالقارئ، والقارئ المحتل والقارئ المثالي، إلى غير ذلك من المفاهيم التي أشار إليها ج. برانس في مقاله السالف الذكر، وبناءً عليه يمكننا القول بأن إضفاء الصبغة الحكائية على نص من النصوص، عملية مشروطة أساسا باحتوائه على العناصر الثلاثة الرئيسية الضرورية لكل خطاب، وهي السارد أو المرسل، والمسرود له أو المتلقي والمتن الحكائي أو الرسالة:



والمتن الحكائي عبارة عن مادة خام طيبة في يد السارد، وقابلة لأن تصاغ بها لاحصر له ولا عد من الأشكال التعبيرية، وفقا لرغبته وتمشيا والاستراتيجية المتبناة من قبله نحو المسرود له، الأمر الذي دفع الكثير من المنظرين لأن يولوا هذه المسألة كبير عنايتهم واهتمامهم، محاولين الإحاطة بها من جميع جوانبها، سواء من حيث علاقة السارد بالشخصيات، أو من حيث العلاقة التي يقيمها بمتنه الحكائي أو بمخاطبه... إلخ.

ويمكن اعتبار مفهوم - وجهة النظر Point de vue - كمقابل للمصطلح الانجليزي - Point of View - من أبرز قضايا النقد الروائي التي كثر حولها النقاش وتشعب بتعدد النقاد واختلاف المدارس، خصوصا بعدما أكد الروائي والنقاد الانجليزي المعروف هنري جيمز على أهميته أواخر القرن 19: « لعب مفهوم وجهة النظر دورا كبيرا في النظرية، كما في التطبيقات الأدبية، في الدول الانجلوسا كسونية منذ هنري جيمز Henry James. فكما أن الرسام يعرض علينا الأشياء لرؤيتها - من منظورها

- فإن الروائي يعرضها من وجهة نظر معينة، يجب على بلاغة الخطاب السردى أن تدخلها في الاعتبار^(١٠) إلا أن هذا التراكم الكمي في الدراسات المنجزة حول هذه النقطة، لم يواكبه مع الأسف الشديد الوضوح والعمق المطلوبان، حيث أنه كثيراً ما كنا نجد أصحابها يقعون في خلط أو لبس، كنتيجة طبيعية لغياب الوضوح الذي كانوا ينطلقون منه، وهو ما نبه إليه أحد النقاد المعاصرين بقوله: «إلا أن أغلبية الأعمال النظرية المنجزة عن هذا الموضوع - والتي هي أساساً عبارة عن تصنيفات - تشكو في اعتقادي من خلط فظ بين ما أسميه هنا الصيغة والصوت - *mode et voix* - أي بين السؤال المتعلق بمن هي الشخصية التي توجه بوجهة نظرها المنظور السردى، وبين سؤال من صنف آخر بخصوص من هو السارد. أو لكي نختصر الحديث، بين السؤال عن يرى، والسؤال عن يتكلم»^(١١).

ولعل ما ساعد على ذلك صعوبة المصطلح وتشعبه، وما دخله من ضبابية وسوء فهم عند استعماله من قبل المهتمين، فهو مائع، وغير محدد للدرجة يوحى معها بما لاحصر له من الأشياء والمفاهيم: «و- وجهة النظر - مصطلح ذو دلالات متعددة منها:

- (١) أنه قد يعني: فلسفة الروائي أو موقفه الاجتماعي أو السياسي أو غير ذلك.
- (٢) وقد يعني في أبسط صوره في مجال النقد الروائي، العلاقة بين المؤلف والراوي وموضوع الرواية»^(١٢). وهو ما نرمي إليه هنا، وإن كان من الصعب - أحياناً - الفصل بين فلسفة الروائي وما اختاره من أساليب فنية. ولإبراز بعض مظاهر هذا الخلط باللموس، سنعمل على استعراض نماذج من تصنيفات وآراء بعض هؤلاء المنظرين بخصوص هذه النقطة، بنوع من التسلسل التاريخي، كما أوردناها ج جنت في كتابه (وجوه) قبل أن نتقل بعد ذلك لإعطاء التصور النهائي لهذا المصطلح، ولتختلف أشكال تحليلاته على مستوى النصوص الحكائية.

وهكذا نجد الناقلين كلينث بروكس وروبيرت بين وارين Cleanth Brooks et Robert Penn Warren يقترحان سنة ١٩٤٣ نمذجة من أربعة أقسام لما اصطلاحاً عليه آنذاك بتسمية «بؤرة السرد» *foyer narratif - focus of narration* كمقابل لمصطلح وجهة النظر الحالي - *Point de vue*.. وهذه النمذجة على الشكل التالي:

أحداث مطلقة من الخارج	أحداث مطلقة من الداخل	
(٢) شاهد يحكي حكاية البطل .	(١) البطل يحكي حكايته .	سارد حاضر كشخصية في العمل
(٣) المؤلف يحكي الحكاية من الخارج . ^(١٣)	(٤) المؤلف المحلل أو الكلي المعرفة يحكي الحكاية .	سارد غائب كشخصية عن العمل

ويعلق ج . جنيت على هذه النمذجة قائلاً بأن المحور الأفقي (داخلي - خارجي) وحدة يرتبط بوجهة النظر، بينما المحور العمودي (الحضور - الغياب) فيخص في نظره مشكل الصوت في الرواية la voix أو هوية السارد كما يطرحها ج . جنيت، دون أن تكون له أية علاقة بموضوعنا، مما يمكننا من القول بأن لافرق بين الخانة رقم ١ . ورقم ٤ . ولا بين الخانة رقم ٢ . ورقم ٣ .

وفي سنة ١٩٥٥ ميز الناقد الألماني ف . ك . ستانتريل F.k. Stanzel - ثلاثة أصناف من الوضعيات السردية الروائية وهي :

- (١) وضعية المؤلف الكلي المعرفة، أو ما أسماه بالألمانية L'auteur erzahlsituation .
- (٢) وضعية السارد المشارك في العمل الروائي، أو ما أسماه بـ L'ich erzahlsituation .
- (٣) وأخيراً وضعية المحكي المسرود بضمير الغائب، أو ما أسماه بـ

La personale Erzahlsituation .

وهنا أيضاً ، يلاحظ ج . جنيت خلطاً واضحاً بين شخصيتي المتكلم والراوي (qui voit et qui parle) مما دفع هذا المنظر للتمييز بين الحالتين - الثانية والثالثة - لا اختلاف بينها على مستوى وجهة النظر .

وفي نفس السنة أي ١٩٥٥، قدم الناقد نورمان فريدمان Norman Friedman تصنيفاً أكثر تعقيداً مكوناً من ثماني حالات موزعة لأربع مجموعات على النحو التالي :

أ - السرد الكلي المعرفة	بتدخل من الكاتب .
ب - السرد بضمير المتكلم	يحياد من الكاتب . أنا - الشاهد . أنا - البطل أو الشخصية الرئيسية .
ج - السرد الكلي المعرفة	السرد الكلي المعرفة الانتقائي . السرد الكلي المعرفة التعددي .
د - سرد موضوعي صرف	الطريقة الدرامية - وهي افتراضية ويصعب تمييزها عن الثانية . طريقة الكاميرا ، وهي عبارة عن محض تسجيل دون اختيار ولا تنظيم . ^(١٤)

وهكذا نلاحظ أن الانتقال يتم بشكل تدريجي من وجهة نظر المؤلف الذاتية في الصنف الأول، إلى ما يمكن اعتباره الطريقة الموضوعية المحايدة في السرد، كما في الصنف الأخير، حيث تقدم المادة دون تدخل من المؤلف، كما لو كانت تنعكس على عذمة الكاميرا، مروراً بالحالات الوسطية التي يعتمد فيها المؤلف على وعي شخصية أو مجموعة من الشخصيات في تقديم متنه الحكائي، مع الإشارة إلى أن الحالة الثالثة والرابعة، كما يؤكد ذلك ج. جنيت، ليس لهما ما يميزهما عن الحالات الأخرى، غير أنها تسردان بضمير المتكلم، إضافة إلى أن التمييز بين الحالتين ٢ و٣ يقوم على أساس الصوت لا وجهة النظر. نفس الخلط، اللارادي طبعاً، وقع فيه بوث Wayne Booth، سنة ١٩٦١. حين عنوان مقاله المتعلقة بمشاكل الصوت بـ مسافة وجهة النظر distance et point de vue. والتي يميز فيها بين المؤلف الضمني l'auteur impli-cite وبين السارد المقدم والغير المقدم المصريح به وغير المصريح به la narrateur. كما يميز في نفس الوقت بين السارد الجدير بالثقة représenté ou non représenté وغير الجدير بها - narrateur digne ou indigne de confiance. دون أن يذكر لنا الفرق

الرواية والفكر

بين الصنف الأول والثاني أما الصنف الثالث عند بوث فهو ذاك الذى يكون فيه السارد شخصية تعلن عن نفسها في الرواية بأشكال مختلفة ، وهو قابل ليقسم بدوره لأصناف فرعية ، وهي :

- (١) الراوي الملاحظ أو الراصد *observateur*.
- (٢) الراوي المشارك في الأحداث *narrateur – personnage*.
- (٣) الراوي العاكس للأحداث *l c narrateur reflécteur*.

ويلاحظ أن هذا التصنيف يتطلق ، كما هو واضح ، من معيار المسافة الفاصلة بين المؤلف والقارئ وشخصيات الرواية ، مما يجعله أقرب لدراسة مشاكل الصوت منه لوجهة النظر.

وأخيرا ، وفي سنة 1962 ، أخذ الناقد برتيل رومير *Bertil Romberg* تصنيف ستانزيل *stanzel* فأكملة بإضافة حالة رابعة هي المحكي الموضوعي التي تقابل الحالة السابعة من تصنيف فريدمان ، وهكذا أصبح لدينا تصنيف رباعي يتكون من :

- (١) محكي ذو مؤلف كلي المعرفة *récit à auteur omniscient*
- (٢) محكي ذو وجهة نظر *récit à point de vue*
- (٣) محكي موضوعي *récit objectif*
- (٤) محكي بضمير المتكلم *récit à la première personne*

وهو ما يعكس شلوز الحالة الرابعة عن معيار تصنيف الحالات الثلاث الأولى . إلى جانب هذه الدراسات ، توجد دراسات أخرى مما صرة يمكن اعتبارها أسلم من السابقة ، سواء من حيث الوضوح ، أو من حيث ضبط المفاهيم ، ومن جملتها تلك التي قام بها كل من جون بويون *Pouillon* . ألقى كتابه - زمن الرواية *Le temps du roman* وتودوروف *T. Todorov* أقسام المحكي الأدبي *les catégories du récit littéraire* وكذا ج . جنيت *G. Genette* في كتابه وجوه *III - III figures* ..

وهكذا فنحن كقراء لاندرك المتن الحكائي إدراكا مباشرا وأوليا ، كما سبقت الإشارة لذلك إلا من خلال إدراك سابق له هو إدراك السارد ، الذي يتغير بدوره بتغير موضوعاته واختلاف أنواع العلاقات التي يقيمها مع شخصيات عالمه التخيلي ، مما

عالم الفكر

يكون له دون شك انعكاسات واضحة على شكل تلقينا له ، وبالتالي قراءتنا له ، لذا فإن هذه - النظرة regard أو : « الطريقة التي يتم بها إدراك الحكاية من قبل السارد ، »^(١١) وإن شئنا الدقة أكثر . هذا المظهر الذي يعكس العلاقة بين ضمير هو في الحكاية ، وضمير أنا في الخطاب ، أي بين الشخصية والسارد ،^(١٢) هو ما يرمى إليه النقد من وجهة النظر ، بالرغم من اختلاف مصطلحاتهم وتنوعها . وقد حصر ج . بوريون J. Pouillon ، مختلف أشكال تمظهر هذه الرؤيات في ثلاثة ، نعرضها نقلا عن مقال تودوروف السابق ، مع ملاحظة بسيطة ، وهي أن المسألة تتخذ على المستوى العملي التطبيقي ، مظهرا آخر مغايرا ، وأكثر تعقيدا ، مما ستبدو عليه في المستوى النظري الذي يسعى دائما ليكون واضحا وبسيطا « لأن التجربة الروائية علمتنا ذلك ، فليس هناك ناذج لو جهات النظر مرسومة على أساس شكل واحد ، ومدعمة بانسجام محض . ولكن ولكي نتجنب أن نتساق بعيدا يجب علينا أن نتصرف هنا بالطريقة الأكثر تبسيطة »^(١٣) وهذه الرؤيات هي :

- (١) الرؤية من الخلف Vision par derrière^(١٤) وتستخدم عادة في الروايات الكلاسيكية - بلزاك فلووير - ويتميز السارد فيها بكونه يعرف كل شيء عن شخصيات عالمه ، بما في ذلك أعماقها النفسية ، تخترقا جميع الحواجز كيفما كانت طبيعتها كأن يتنقل في الزمان والمكان دون صعوبة ويرفع أسقف المنازل ليرى ما بداخلها وما في خارجها ، أو يشق قلوب الشخصيات ويفحص فيها ليتعرف على أخفى الدوافع وأعمق الخلجات ، تستوي عنده في ذلك جميع الشخصيات على اختلاف مستوياتها إنها بالنسبة له كتاب يطالعه كما يشاء . كل هذا كي يزودنا بتفاصيل عالم يهيمن عليه بشكل تام ، وكأنه إله . ويفترض أن تحكي الروايات التي من هذا النوع بضمير الغائب ويرمز تودوروف لهذه الرؤية بالمعادلة : سارد شخصية^(١٥) . أي أن السارد أكبر معرفة من الشخصية ، وقد تعرضت هذه النظرة للطنن من طرف بعض النقاد لما لها من انعكاسات سلبية على تماسك ووحدانية العمل الروائي ، فهذا هنري جيمز يقول معلقاً عليها : إن هذا القص أدى إلى التفكك وعدم التماسك ، حيث أن الانتقال المفاجيء من مكان إلى مكان ، أو من زمان إلى زمان ، أو من شخصية إلى شخصية ، دون مرور بل دون الانطلاق من

بؤرة قصصية محددة تكون نتيجته التشتت وعدم الترابط الهضوي بين المقاطع المختلفة في الرواية ^(٢١) ولذلك نادى بضرورة اختيار بؤرة مركزية، تشع منها المادة القصصية أو تنعكس عليها.

(٢) الرؤية المرافقة - vision - avec ^(٢٢) وهي رؤية سردية كثيرة الاستعمال خصوصاً في الموجة الجديدة للكتابة الروائية، حيث يعرض العالم التخيلي من منظور ذاتي داخلي لشخصية روائية بعينها، دون أن يكون له وجود موضوعي محايّد خارج وعيها ولعل هذا ما جعل الناقدة البلجيكية فرانسواز فان روسم كيون - Francoise van Rossum - Gyon تسميه - بالواقعية الفينومينولوجية - الظاهرية ^(٢٣) - réalisme phénoménologique إن السارد هنا بالرغم من كونه قد يعرف أكثر عما تعرفه الشخصيات، إلا أنه مع ذلك لا يقدم لنا أي تفسير للأحداث قبل أن تصل الشخصيات ذاتها إليه. ويمكن أن نميز هنا شكلاً فرعياً يتم الحكى فيه بضمير المتكلم، وبذلك تتطابق شخصية السارد بالشخصية الروائية، دون أن يؤثر ذلك على طبيعة العمل الروائي ويحوّله إلى سيرة ذاتية، لأن ذلك متوقف أساساً على نوعية التعاقد المبرم بين الكاتب والقارئ، أوه تعاقد سرّوي ذاتي أم رواي ^(٢٤)؟ كما يشير لذلك فيليب لوجون Ph. lejeune . ولأعلاقة له إطلاقاً بنوعية الضمير المستعمل في السرد وهكذا يمكن أن يتحول الحكوي بعد ذلك لضمير الغائب دون أن يفقد القارئ الانطباع السابق المتعلق بكون الراوي شخصية مشاركة في الرواية. ويمثل تودوروف لهذه الرؤية بالمعادلة «سارد - شخصية» ^(٢٥) كدليل على التساوي الحاصل فيها من حيث المعرفة بين السارد والشخصية، على عكس الرؤية السابقة.

(٣) الرؤية من الخارج - vision du dehors ^(٢٦) وهي نادرة الاستعمال بالمقارنة للسابقتين، وفيها يكون السارد أقل معرفة من أي شخصية، (السارد الشخصية) ^(٢٧) وهو بذلك لا يمكنه إلا أن يصف ما يرى ويسمع دون أن يتجاوز ذلك لما هو أبعد، كالحديث عن وعي الشخصيات مثلاً إن الأمر هنا لا يعدو أن يكون مجرد مسألة تقنية متواضع عليها، لأننا إذا ما افترضنا جهلاً كاملاً للراوي بكل شيء، فهذا يعني أن الرواية لن يكون لها أي معنى وتصبح غير مفهومة.

عالم الفكر

وإذا كان ج. بويون قد توقف عند الحالات الثلاث السابقة، فإن تودوروف اعتبرها ناقصة فعمل على إتمامها بإضافة حالة رابعة متفرعة عن الرؤية الثانية أسماها - vision stéréoscopique - الرؤية المجسمة -^(٢٧) التي نتاج فيها الحدث الواحد مرويا من قبل شخصيات عديدة، مما يمكننا من تكوين صورة شاملة وكاملة عنه .

وإذا انتقلنا لجيرار جنيت، فإن أول ما سنلاحظه هو استبعاده لمصطلحي - الرؤية vision - وجهة النظر point de vue - لما لها في اعتقاده، من طابع - بصري - vi-suel - واستبدالها بمصطلح - التبشير la focalisation - الذي استلهمه من مصطلح الناقد بروك ووارين - focus of narration - وهكذا يطلق اسم محكي غير مبرأ، أو تبشير في درجة الصفر - focalisé ou focalisation zéro - كمقابل لمصطلحي بويون وتودوروف . - الرؤية من الخلف، والسارد (الشخصية . بينما يسمى الرؤية المرافقة، التي يكون فيها السارد مساويا للشخصية من حيث المعرفة، بالمحكي ذي التبشير الداخلي - Le récit a focalisation interne - وتجدر الإشارة بالناسبة إلى أن مسألة التمييز بين هذا الصنف من التبشير والتبشير السابق - الخارجي لاعلاقة له إطلاقا بنوعية الضمير المستعمل في المحكي - متكلم أو غائب - لأنه قد لا يعود بالضرورة على الذات المدركة (أي الشخصية) بقدر ما يعود على الذات المتكلمة أي السارد : « فاستعمال - ضمير المتكلم - خلافا لما يقال بأنه يطابق بين شخص السارد والبطل، لايوجه إطلاقا تبشير المحكي في البطل » .^(٢٨) أو كما قال تودوروف : « المحكي بضمير المتكلم لا يبرز صورة سارده، بل يجعلها أكثر إضمارا » .^(٢٩) وفي مقابل هذا يرى ج. جنيت أن المعيار السليم لبلوغ ذلك يكمن في الفرق بين ما أسماه رولان بارت R Barthes في مقاله - مدخل للتحليل النبوي للمحكي - بالصيغة الشخصية أو الذاتية والصيغة اللاشخصية أو اللاذاتية - mode personnel et apersonnel^(٣٠) - بنظر النظر عن نوعية الضمير المستعمل . وهكذا فالصيغة الأولى - الشخصية - يمكن التعرف عليها من خلال عملية إعادة كتابة المقطع بضمير المتكلم، إن لم يكن مسندا إليه أصلا فإذا لم يتطلب منا ذلك سوى استبدال ضمير بضمير، مع الإبقاء على صيغته التركيبية الأصلية على ما كانت عليه [كما في المثال التالي : (رأى شخصا مسنا في صحة جيدة) نحولها لضمير المتكلم فتقول : أرى شخصا مسنا في صحة جيدة، فلا شيء

تغير سوى الضمير [تأكدنا أننا أمام مقطع موارٍ داخلها بالرغم من إسناده لضمير الغائب، لأن صيغته شخصية، لا تتطلب أكثر من استبدال ضمير بضمير. أما في الصيغة غير الشخصية] كأن نقول مثلاً عن فلاح وهو يشاهد المطر يتهاطل :- إنه يبدو مسروراً من تهطل المطر! فإن مسألة إعادة كتابتها مسندة لضمير المتكلم شيء صعب جداً، ويقتضى تغيير البنية التركيبية الأصلية الكلية للجملة، بفعل تواجد كلمة - يبدو - الدالة على الصيغة غير الشخصية التي تحول دون هذا التحويل، كما تؤكد في الوقت ذاته على أن التبثير هنا خارجي.

والحق أن السبق لاكتشاف هذه الحقيقة اللسانية لا يعود لرولان بارت R. Barthes بقدر ما يعود لبنفينيست Benveniste - الذي أكد في بعض مقالات كتابه الهام - مشاكل اللسانيات العامة - problème de linguistique générale على أن الصفة الشخصية per-sonnel - لضمير المتكلم والمخاطب، (أنا/ أنت) تقابل الصفة اللاشخصية non-personnel - لضمير الغائب، ولعل فيا تحمله صفة الغائب من الدلالات ما يكفي لتأكيد ذلك^(٣١) نعود لنقول بأن جيران جنيت يقسم التبثير الداخلي لثلاثة أنواع هي :

أ- محكي ذو تبثير داخلي ثابت / récit à focalisation interne fixe

ونموذجه المثالي هو رواية - السفراء - les ambassadeurs - لهنري جيمس التي قال عنها لوبوك : « إن جيمس في - السفراء - لا يخبرنا بقصة عقل ستريذر، إنه يجعل هذا العقل يتحدث عن نفسه، إنه يمسرحه »،^(٣٢) لأنه يعرض كل شيء من خلال وعي شخصية واحدة، مما يؤدي حتماً لتضييق مجال الرؤية، وحصراً في شخصية واحدة بعينها، للدرجة تصبح معها الشخصيات الأخرى مسطحة، كما ذهبت لذلك الناقدة البلجيكية - فرانسواز فان كيون - ، ما دامت لا تدرك إلا من خلال عيون الشخصية التي يقع عليها التبثير.

ب- محكي ذو تبثير داخلي متنوع - récit à focalisation interne variable^(٣٣) والنموذج المجسد لهذه الحالة، هو رواية - السيدة بوفاري Madame Bovary - لفلورير، G - Flaubert حيث يبدأ السرد مواراً على شخصية شارل، ينتقل بعدها لشخصية - إيمما Emma - قبل أن يعود من جديد ليركز على شخصية شارل Charles.

عالم الفكر

جـ- ثم يحكى ذو تبشير داخلي متعدد - *récit à focalisation interne multiple* - (٣١) كما يحدث في روايات الرسائل مثلا التي يتم فيها عرض الحدث الواحد مرات عديدة ومن وجهات نظر شخصيات مختلفة. كما هو الشأن في رواية — علاقات خطيرة *dangereuses les liaisons*. أما حالة الرؤية من الخارج حيث السارد أقل معرفة من الشخصية (السارد الشخصية) فيسميها ج. جنيت بالمحكى ذى التبشير الخارجي *le récit à focalisation externe* (٣٢) كـ بعض روايات ما بين الحربين العالميتين، الأولى والثانية. وقد أصبح هذا الأسلوب مألوفاً بفضل روايات Dashiell Hammett وبعض قصص ارنست هيمنغواي E Hemingway. مثل القتل *The killers*. حيث تتابع حياة وسلوك الشخصيات خارجياً مع السارد، دون أن تتمكن من ولوج عالمها الداخلي، عالم العواطف والأفكار. إلا أنه إذا كانت هذه هي كل التبشيرات الرئيسية المعروفة في عالم الكتابة السردية، فإن الروائيين سيرا على عادة كل الفنانين والمبدعين نادراً ما يلتزمون بها، بل إننا غالباً ما نجدهم يسعون لدمجها والتحرر من سلطانها، ممتمنين في ذلك كل الوسائل والإمكانات المتاحة لهم في هذا المجال. وفي هذا الإطار يمكن أن ندرج كل أشكال التحريف - *altération* - (٣٣) وكذا عمليات الخلط فيما بين الأنساق - *le melange des systèmes* - (٣٤) التي قد يمارسها القارئ بالسرد بين الفينة والأخرى، لإحداث تغيير تبشيري معزول وآني داخل سياق منسجم، مثلاً: خرق منه للقاعدة العامة المهيمنة، مما تكون له انعكاسات واضحة على مستوى القراءة، كفعل يتم التلاعب به هو الآخر عن طريق التلاعب السابق. وقد حاول ج. جنيت في كتابه - وجوه III - تشخيص بعض هذه الحالات، فلاحظ أن هناك صنفين اثنين يمكن إدراكهما، «ويقومان إما على إعطاء معلومات أقل مما هو مبدئياً ضروري، وإما على إعطاء معلومات أكثر مما هو مبدئياً مسموح به داخل إطار التبشير المنظم للكل». (٣٥) ويسمى الأول حذفاً جزئياً أو *paralipse* - أما الثاني فيطلق عليه اسم - *paralepse*. ومن الأمثلة الكلاسيكية للحالة الأولى، السكوت المتعمد من قبل السارد في السرد المبور داخلياً عن ذكر بعض الأفكار والحقائق الداخلية للبطل، التي لها أهمية قصوى في المتن، والتي لا يميل بأي حال من الأحوال تناسيها أو تجاهلها من قبل البطل موضوع التبشير، كما فعلت الكاتبة أغاثا كريستي - Agatha Christie - في روايتها البوليسية التي تحمل عنوان - الساعة الخامسة وخمسة وعشرون دقيقة - (٣٦)

حكايا الصنف الثاني

أما الصنف الثاني فيجد مرتعه الخصب والمفضل في ما يسمى عادة بالروايات النفسية المعروفة بهجوماتها المكثفة على دواخل الشخصيات من قبل السارد في محاولة منه لتزويدنا، نحن القراء، بأكبر قدر ممكن من المعلومات الخاصة بها .

قائمة الإحالات للمصنفة في الدراسة

(١) عبدالحميد عقار : وضع السارد في الرواية بالمغرب، مجلة دراسات أدبية ولسانية عدد ١، سنة ١، ١٩٨٥، ص ٢٤.

(٢) Francine van Rossum - Gyron, critique du roman, éd. Gallimard p 101

(٣) W. Kayser qui raconte le roman in poétique du récit, éd. points p: 71.

(٤) Ph. Hamon, un discours contrastant in littérature et réalité, éd. points p 142

(٥) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة، فريد انطونيوس، سلسلة رذني عليا. منشورات عويدات، بيروت، باريس الطبعة الثانية ١٩٨٢، ص: ٨٩.

(٦) د. عبدالفتاح كيليطو، مقال تحت عنوان - زعموا أن : ملاحظات حول كلفة ودمنة بين الرواية والسرد الكلاسيكي، من كتاب دراسات في القصة العربية، وقائع ندوة : مكاس. عن دار مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى ١٩٨٦، ص: ١٨٥

(٧) G. Prince Introduction à l'étude du narrateur in poétique N°14 - 1973 page 179

(٨) Benveniste, problèmes de linguistique générale Tome II éd. Gallimard, p 82

(٩) G. Prince in revue citée, p 178

(١٠) Groupe U rhétorique générale, éd. points p 187

(١١) G. Genette, figures III éd. Seuil p. 203

(١٢) أنجيل بطرس سمعان : - من مقال تحت عنوان : وجهة النظر في الرواية المصرية، بمجلة فصول، عدد خاص بالرواية، رقم ٢٠، سنة ١٩٨٢، صفحة: ١٠٣.

(١٣) G. Genette ouvrage cité, p. 204.

(١٤) G. Genette ouvrage cité p 204 - 205

(١٥) T. Todorov' littérature et signification éd. Larousse, p 79

(١٦) T. Todorov' les catégories du récit in l'analyse structurale du récit, communication 8, éd. points p. 147

(١٧) T. Todorov in ouvrage cité p 147.

(١٨) T. Todorov in ouvrage cité, p 147

(١٩) T. Todorov in ouvrage cité, p: 147

(٢٠) د. سيزا قاسم : بناء الرواية، دراسة مقارنة في - ثلاثية - نجيب محفوظ، دار التنوير للطباعة والنشر، الطبعة الأولى ١٩٨٥، ص ١٨١ - ١٨٢.

- T Todorov in ouvrage cité p 148 (٢١)
- Francine van Rossum – Gyon in ouvrage cité p 135 (٢٢)
- Ph Jeune le pacte autobiographique Éd. Seuil p 44 (٢٣)
- T Todorov in ouvrage cité p 148 (٢٤)
- T Todorov in ouvrage cité p 148 (٢٥)
- T Todorov in ouvrage cité p 148 (٢٦)
- T Todorov in ouvrage cité p 148 (٢٧)
- G Genette, ouvrage cité p 148 (٢٨)
- Groupe L, ouvrage cité p 189 (٢٩)
- R Barthes, introduction à l'analyse structurale des récits in l'analyse structurale du récit Communications 8, Éd. points p 26 (٣٠)
- Bernense, ouvrage cité p 225-2 (٣١)
- (٣٢) رونيي ويليك، أوستين وايس، نظرية الأدب. ترجمة . محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية ١٩٨١، ص ٢٣٥-٢٣٦.
- G. Genette, ouvrage cité p 207 (٣٣)
- G. Genette, ouvrage cité, p. 207 (٣٤)
- G. Genette, ouvrage cité p 207 (٣٥)
- G. Genette, ouvrage cité p 211 (٣٦)
- R. Barthes in ouvrage cité p 26 (٣٧)
- G. Genette, ouvrage cité p 211 (٣٨)
- R. Barthes in ouvrage cité, p. 26 (٣٩)

تيار الواقعية في الرواية

قراءة في مقدمة (الطهارة الإنسانية)

بهران

د. عبدالله بن عتو*

* يعمل أستاذًا بكلية الآداب الجديدة - القرب

كثيرا ما يشار الحديث النقدي عن الأنواع الأدبية، فيقول الأمر إلى الحديث عن التطور الأدبي، إذ يتم الانتقال من البحث عن أسباب تنوع التعبير الأدبي وأسس تصنيف هذه الأنواع إلى (البحث عن) محاولة تقديم الجواب عن سؤالين مركزيين هما: هل يتطور الأدب؟ وكيف يتطور؟ . . خاصة وأن وضع مثل هذين السؤالين يضع في الاعتبار تطور باقي الظواهر في العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية. وعموما فإن 'البحث في تطور الأدب وغيره من الظواهر الطبيعية والإنسانية بدأ في القرن التاسع عشر، بل إن مفهوم التطور بشكل عام يعد من أهم المفاهيم التي ظهرت في القرن الماضي، فقد حظي باهتمام العلماء والمفكرين والفلاسفة والنقاد، وطبق في كل علم ودراصة حول المجتمع أو الكون أو الثقافة أو الطبيعة أو الفن' (١). وفي إطار ما أحدثه مفهوم التطور، وغيره من المفاهيم، من تغيير، فقد تغيرت المناهج والفروض وطرائق التفكير، الأمر الذي أدى إلى إحلال الإيمان بالتغيير والنسبية، محل الاعتماد في مطلقة القديم وسرمدية قوانينه الثابتة.

وفي سياق هذا التغيير/ التطور الفكري والحضاري الشامل يمكن الحديث عن أكبر إنجاز روائي في العصر الحديث، وخاصة ضمن تيار الواقعية في الرواية الأوروبية. وهذا الإنجاز هو 'المهلة الإنسانية' (La comédie humaine) لأونوري دي بلزاك (honoré de Balzac) (1799/ 1850) ويتضح من هذا التاريخ أن بلزاك جاء إلى العالم إثر الثورة الفرنسية (1789) وعانى مختلف التطورات المتلاحقة التي رافقتها، منذ تولي لويس الثامن عشر إلى لويس فيليب (٢)، وهي الفترة التاريخية التي عرفت التوسع البونابرتي

والتحالف المقدس (النمسا/ روسيا/ بروسيا)، كما عرفت بروز القوميات الأوروبية بشكل قوي، فبات التغيير خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر أمراً حتمياً ولو عن طريق العنف والقوة والثورة. و "كان الشعب الفرنسي - كعادته - دوماً سباقاً إلى التمرد والمصيان طلباً للتغيير بإعلان الثورة وحمل السلاح"⁽⁴⁾. ومن منظور " التطور الاجتماعي، فقد حصل تبدل حاسم في التجمعات الطبقية وفي مواقفها إزاء كل المستجدات. وفي هذا الصدد يأتي ذكر ثورة بروليتاريا باريس عام (1848) كنقطة تحول في التاريخ العالمي. " فقد كانت أول كتلة بشرية مسلحة صممت على قتال البورجوازية وضرب استمرارها في الحكم ونزع امتيازاتها الاقتصادية " ⁽⁵⁾. وهنا يجب أن نتصور أن الأمر لم يكن صراعاً عادياً بين الطبقات الاجتماعية، بل لقد كان صراعاً واقعياً فكرياً وعملياً، صراعاً فلسفياً ووجودياً، عكسته بكل وضوح تلك الطبقات المتعارضة في المصالح المادية والمعنوية.

أما على الصعيد الفكري فإن مرحلة بلزأك سجلت بروز الاتجاه الوضعي في الفكر والفلسفة مع أوغست كونت والاتجاه العلمي التجريبي مع كلود برنار وغيره... وهي اتجاهات ساهمت في تقسيم منظم للمعارف العلمية وساعدت على نمو ظاهرة الاختصاص في إطار النتائج المعرفية. وعلى العموم، فقد كان للتيارين الوضعي والتجريبي أثر واضح في أفكار كتاب القرن التاسع عشر، وهو ما يظهر حضوره في جل الأنظمة الفكرية والاقتصادية والاجتماعية. الشيء الذي يعني أن التغيير قد مس العلم والفكر والفن والإيديولوجيا ومصائر الناس، وكان من الطبيعي أن يمس أساليب التعبير أيضاً. وقد أضحي هذا الوضع - في الواقع - لدى روائي العصر، موضوعاً هاماً تجدر معالجته، لأن التعارضات الحاصلة لم تكن من قبيل الصدفة أو الاعتباط. وهكذا فقد كان أدب ذلك العصر - منظوراً إليه ككل - عبارة عن كفاح رائع متصل، ضد الاغتراب الشامل للإنسان، نتيجة لأشكال الحياة الرأسمالية التي بدأت تسيطر على الحياة البشرية"⁽⁶⁾. ومن هنا فإن الكتابة الروائية في القرن 19 كانت شكلاً من أشكال مواجهة الكتاب للواقع. فقد كان الصراع على أشده بين الأنا والعالم، بين الذات التي يمثلها "البطل" الراغب في تحقيق أحلامه وآماله دون فشل أو عوائق، وبين المصير المحتوم الذي يحطم تلك الذات بصلاية مصدرها ظلامية العالم الواقعي الحقيقي.

وكانت الكتابة / المواجهة تغني القيمة الدرامية لمجمل روايات هذه الفترة لتأخذ طابعاً مأساوياً يعمقه فراغ الحياة وخواء الواقع .

بلزك الشخص وبلزك الروائي

ترتبط حياة بلزك المضطربة ارتباطاً وثيقاً بتاريخ مؤلفاته ، وقد بدأ نجم بلزك يلمع في عالم أصبحت المادة والمال يحتلان فيه مكان الصدارة . ويعود ذاك اللمعان إلى شهرة أروع كتبه " الملهة الإنسانية " ، الذي يعتبر نتاج عبقريته الخاصة ، والذي ظل يضيف في بناء أسسه إلى أن مات . لقد خضع بلزك إلى نظرية صلبة ، مثل من خلالها ، طباع وشخص زمانه ، ولكنه يضيف إلى موهبته كرسام واقعي وملاحظ بارع ، خيال الشاعر والمتأمل ، الذي يترع إلى أخذ الواقع ويعيد تركيبه تركيباً متأسكاً . ومن خلال ذلك كان يعمل على تجديد الجنس الروائي الذي كان يتسلل معه في كل المجالات الفلسفية والعلمية والسياسية والدينية والاجتماعية . وكان هذا الإجراء سبب التأثير في الفن الروائي منذ منتصف القرن 19 إلى اليوم . وفي هذا الصدد ، فقد كان المقربون من بلزك يجمعون على اعتباره " متنبأ " أو " عرافاً " ، يعيش في " تشوف " دائم . وبلزك نفسه يؤكد أنه يحتوي على " موهبة الرؤية الثانية " . إن رسمه للمجتمع هو ما يبين للمقارئ مفهومه الحقيقي للعالم والعلاقات الإنسانية . وبلزك لم يتراجع هنا عن افتراضاته الميتافيزيقية التي وثق منها منذ شبابه ، إذ كان يعتقد أن كل الظواهر تؤول إلى حركة مادة واحدة ، تأخذ عند الإنسان شكل الفكر . وهكذا أصبح يقول " بأن العقول الجبارة قادرة على إرسال أفكارها ، والتحرك في أوسع المجالات ، مؤثرة على العقول الضعيفة . وطالما حلم بلزك بالوصول إلى هذا المستوى من القدرة الأخاذة ، وقد بدا له هذا الطموح مشروعاً ضمن مبدئه على الأقل ، لأنه يركز على أطروحة العبقرية " ^(٣) . وبالمقابل فقد درج الرجل على الاعتقاد بأن الإنسان وحده ، عاجز عن إدراك أسرار الكون ، فقد كان يسائل النظريات التوضيحية والدينية منها على الخصوص ، وهو المجال الذي يسجل فيه تأثيره بالكتاب سويندنبورغ (swendenborg) ، ليعلم قصور المناهج الوضعية المعاصرة . كما أنه يقتنع سياسياً بـ " أن السلطة التي هي قلب الدولة ، يجب أن تكون بين أيدي رجل واحد . . . إذ صحيح أن الديمومة خطأ

عالم الفكر

والاقتراع العام غير معقول . ذلك أن من يصوت يناقش ، والسلطة التي تناقش لا
كيان لها ، ولعل السبيل الوحيد لمواجهة هذا الخلل هو الدين " (٨) . وهو رأي يترجم
موقفه الحقيقي من الفوضى الاجتماعية السائدة .

على أن السين التي استقرت فيها نظرية بلزاك المتتورة بتصوره السياسي عرفت
لديه وجود مبادئ جالية واقعية ، مع أن عددا من شخوص رواياته تبقى محاطة بهالة
سحرية مزروعة في محيطها الاجتماعي لكسب حياتها الحقيقية بالرسم المتقن لطباعها
وصفتها . وعلى ذلك يظهر أن مشروع بلزاك كان كبيرا جدا ، كان مشروع القرن
بكامله . وفي هذا الصدد يقول عنه انجلز في معرض مقارنته مع إميل زولا Emile zola :
" فعل الرغم من أن عقيدته السياسية كانت هي الملكية الشرعية ، فقد عارض بعناد
شديد شرور فرنسا الإقطاعية وضعف الملكية ، ووصف لحظات احتضارها بقوة شعرية
عظيمة " (٩) . ومن هنا جاز للبعض بأن يتعته بأنه " بلزاك الشاهد على زمانه " كحقيقة
نلمسها في طريقة حديثة في (الملهة الإنسانية) بشكل جعل منها " خزان الوثائق حول
مجتمع فرنسا في القرن التاسع عشر " (١٠) ، ولا عجب من هذا الرأي ، فصاحبنا يفوض
بكيفية واضحة في ماضي فرنسا ، يعني فيه بمظاهر سلطوية وعلاقتها بالإنسان
الفرنسي ، كوجه من وجوه الديمومة التاريخية . إلا أن هذا الأمر خلف ردود فعل نقدية
مهمة ، من جملتها تلك التي انحازت للعالم القروي الذي يظل غير معروف بها فيه
الكفاية في عالم بلزاك الروائي . يقول ب . ل . واي (P.L. Rey) إن عمل بلزاك رغم الجهود
الجبارة التي بذلها فيه ، لم يكن شاملا بما فيه الكفاية ، والدليل أن العالم القروي بصفة
خاصة ، يبقى غير معروف لديه بشكل جيد " (١١)

الملهة الإنسانية

بدأ بلزاك كتابه (الملهة الإنسانية) انطلاقا من سنة 1834 ، ولم تعنون بهذا العنوان
إلا سنة 1841 . ونشرت عام 1842 . وهذا معناه أن (الملهة الإنسانية) عمل روائي ضخم
يضم خسا وتسعين رواية . وبهذا فقد جمعت (الملهة) كل أعماله التي كان بدأ نشرها منذ
1830 . إن ضخامة هذا العمل هي التي حذت بنا قد مثل موريس بارديش أن يقول :
" إن سنة 1835 . هي سنة بداية تكوين بلزاك الروائي ، وأن الأب جوريو (Le père Goriot)

هي رواية تتجمع عندها كل الجهود السابقة، وهي بالتالي، توسيع وإيذان بكتاب المستقبل: الملهة الإنسانية^(١٧) إن هذا الأخير (الكتاب) يدل على نوعية اهتمام بلزاك بوحدة تناول والمعالجة لأكثر معضلات التاريخ الفرنسي الحديث، والتتمثلة في انبهار الحضارة الأرستقراطية إثر نمو النظام الرأسمالي وكان هدفه الأساسي هو منح الحياة والحركة لمجتمع متخيل، افتراضي، قائم على المقارنة بين الإنسانية والحيوانية، بغرض استخلاص مبادئ الواقع الإنساني بما هي مبادئ طبيعية عامة، ولذلك فقد رتب "كوميدياه" إلى الأقسام التالية:

أولاً: دراسة الطباع، وتضم أهم الأعمال / المشاهد الآتية:
مشاهد من الحياة الخاصة / مشاهد من حياة الريف / مشاهد من حياة الأقاليم / مشاهد من الحياة الباريسية / مشاهد من الحياة السياسية / مشاهد من الحياة العسكرية / العم يوم pom / الأوهام الضائعة .

ثانياً: دراسات تحليلية، وتضم دراسة رئيسية هي: فيزيولوجيا الزواج .

ثالثاً: دراسات فلسفية وتضم: البحث عن المطلق / سيراقتا .
وحتى تقدر هذه (الملهة) حق قدرها، يجب النظر إليها في كليتها، إذ لا يمكن الحكم على عالم روائي ضخم من خلال إحدى جزئياته . وإن كنا هنا لانستطيع، فإننا نكتفي تجاوزاً، بمقدمتها فقط . وكلنا اقتناع بأن التبسيط والتقد غير الممنهج في العديد من المؤلفات المدرسية، من الأسباب التي جعلت من بلزاك روائياً غير مشهور إلا بشهرة الأب جوريو (père Goriot) وأوجيني غراندي (Engenie Grandet) إن عدم الاطلاع على باقي أعمال بلزاك، يترك الانطباع عن غموض هذه الأعمال أو صعوبة فهمها، ولكن هذا القصور في الواقع يفقدنا الوقوف على أروع عقد (الملهة الإنسانية) . إذ لا ننس أن أعمال بلزاك في طابعها الجمالي تعبير واضح عن نتائج عصرها . فد "كل وسط بيتي بالنسبة لبلزاك هو مجال مادي ومعنوي يحتوي النظر والمشهد والسكن والأثاث والأشياء والملابس ومصائر الناس . . . كما أن الوضع التاريخي العام يبقى هو المجال الشامل الذي يغلف هذه البيئات الخاصة المنفردة والمعزولة"^(١٨) إن

علاقة بلزاك بـ (الملهة الإنسانية) تبدو في رؤيته إلى المجتمع الفرنسي على أنه مجتمع تعدد الطبقات، وذلك من خلال رصد لما يحرك الإنسان من مجموع الأمواء والتزعات والرغبات النفسية. وقد مكنته موقعه الاجتماعي من فرض مجالسة رجال السياسة والفكر والاقتصاد، إلى جانب تردده على الصالونات الأدبية والمسارح وكذا سائر الأمكنة غير الراقية أيضا. . . وهذا السلوك جعل من بلزاك خبيراً بخبايا مجتمعه وعمق بنيانه. فجاء بما يقرب من ألفي شخصية روائية تجسد لديه واقع تحول الطباع من طباع عادية إلى قناتين. وبذلك "تتحول حالة الدفاع المشروع لدى أفراد المجتمع ضد وسائل الأمر والنهي، إلى مجرد واقع استلاهي مهزوم، إن شخوص بلزاك فرض عليهم واقع الخيانة ونبد القيم، فتحول الحياة الاجتماعية معها إلى كوميديا" (١١). هكذا فقراءة (كوميديا) بلزاك تحيل إلى مجتمع الخداع المتبادل القائم على حب المال وشهوة التسلط. ومن هنا نجاح بلزاك في خلق الناذج الحية التي تصدق في التعبير عن مختلف تقلبات المجتمع واضطراباته. وقد اعترف انجلز قائلا: " . . . وحتى في ما يتعلق بدقائق المسائل الاقتصادية، تعلمت من بلزاك أكثر مما تعلمت من جميع كتب المؤرخين والاقتصاديين والاختصاصيين 'لهنين جميعا في عصره' " (١٢) إن قراءة (الملهة الإنسانية) إذن، لتؤكد على صميم التناقض في المجتمع الذي خلق المثل الأعلى للشخصية الإنسانية الكاملة، ولكنه أدى في المقابل إلى تعطيل هذا المثل في الواقع العملي.

وقبل إلقاء الضوء على المقدمة التي صدر بها بلزاك (الملهة الإنسانية) نشير إلى أن أعماله كلها توجهت إلى الواقع، ولا شيء غيره. وهو إجراء يخالف به عادة كتاب الجيل الرومانسي المعاصرين له. فاهتم بالإنسان من خلال إشكالية انتهائه للنوع البشري وللمجتمع تحديدا، لإبانتائه لذاته فحسب كذات معزولة. فكانت (الملهة الإنسانية) ذات بعد ثلاثي: بعد الحياة / بعد الأشخاص / بعد التمثيل المادي للفكر. كما يصرح بلزاك (١٣): "فوصفت واقعيته" بالواقعية العظيمة لأنها تصور الإنسان والمجتمع باعتبارهما كيانات كاملة بدل عرض مظهر من مظاهرها" (١٤). إن عظمة بلزاك، تكمن في عمق إدراكه للظروف الواقعية، كما يعبر ماركس. "فهذا الإدراك ما

كان ليكون كاملاً بالتفاضل عن الجانب الجدلي في التطور الطبقي، بل إن الفهم العميق لطبيعة هذا التطور هو الأساس في عظمة تصور الملهة الإنسانية^(١٨)

مقدمة الملهة الإنسانية

لم يرحب بلزاك في البداية، بفكرة تدبير عمله الضخم بهذه المقدمة لولا إلحاح السيد هتزيل (Hetzl) ناشر أعماله، الذي يعتبر مشاركاً في كتابتها بكيفية غير مباشرة. بل إن هذا الناشر هو الذي نقل هذا النص بالشكل الذي وصلنا عليه، على الأقل خوفاً عليه من الضياع. ويعترف بلزاك بصغوبة وأهمية هذه المقدمة في إحدى رسائله إلى السيدة هانسكا (Hanska) قائلاً: "لقد أتيت على إنهاء هذه المقدمة لأصدر بها (الملهة الإنسانية) غير أنها إذا كانت تحتوي على ست وعشرين صفحة، فقد رأيت معها من الصعوبات ما لم أراه مع المؤلف بكامله"^(١٩). ونستنتج من هذا التصريح أن المقدمة هي وعاء التصور النظري البلزاكي حول الجنس الروائي، بل إنها تبلور تصوره النهائي عن هذا الفن السردى. وقراءتها من هذا المنظور تعني دراسة "المؤلف" بكامله، وتسلط من ثمة الضوء على عبقرية هذا العظيم. وبلزاك أثناء كتابته لهذه المقدمة، كان يؤكد موافقته مع معظم النظريات المنبثقة عن فلاسفة عصره. وكان من الطبيعي والحالة تلك أن تتضمن مبادئ بلزاك الفكرية والسياسية والدينية والاجتماعية من جهة، وتصريحاته حول التقنيات الروائية ومفهوم التاريخ وتاريخ الطباع البشرية من جهة ثانية. بناء على هذا الرأي يتضح أن المشروع الروائي كما يفهمه بلزاك ليس بسيطاً، بل هو من التشابك والتعقيد، لقد قال بلزاك في هذه (الملهة) أشياء عديدة "وإن كانت على أية حال ليست هي كل الأشياء التي كان يريد أن يقولها"^(٢٠). من هنا أهمية دراسة الخطاب التقديمي واستراتيجيته في رواية أوروبا القرن التاسع عشر.

يرى هانري ميتران أن "مقدمة الرواية في القرن 19، هي وثيقة عن نظريه النوع الروائي، ولكنها في الوقت ذاته، نوع من الخطاب يسمى: الخطاب التقديمي. وسمي كذلك لأنه خطاب يحتوي على عجزاته اللسانية الخاصة"^(٢١). كما أنه يرى أن التمييز الذي وضعه بنفينيست (Benveniste) بين السرد والخطاب كمتبين أساسين للكتابة قد أصبح كلاميكياً، وأن الخطوط الدائمة لهذا التعارض هي بنية العلاقات بين الأفراد،

بنية علاقات الزمن ، اللعبة أو الحكمة ، ونماذج الكتابة ودعاماتها البلاغية ، هذا فعم السهولة أن المقدمة تحمل كل خطوط الخطاب أي كل أنماط الكتابة حيث محاولة الأشخاص منظمة حسب سلوكهم . يقول بلزاك عن هذا التنظيم : " . . . إني أرى أن المجتمع شبيه بالطبيعة ، ألم يجعل المجتمع من الإنسان شيئا من الاختلاف والتميز مثلما يوجد في عالم الزولوجيا (Zoologie) من تنوعات " (١٧) . وبعد ذلك يصرح قائلا : " لن أدخل لا في القضايا الدينية ولا في القضايا السياسية الراهنة ، إنني أكتب على حقيقتين أبليتين هما : الدين والملكية " (١٨) والمجدير بالملاحظة هنا ، سيادة العلامات ذات القيمة الإنشائية مثل (هذا النظام / القانون / الحياة / البلد / الفلسفة / الإنسان / هذه الرواية . . .) هذه كلها علامات تضع الكتابة في فضاء وزمن موحدين لدى صاحب المقدمة ولدى قارئه في آن ، وقد يكون لها معا عالم مرجعي واحد : هو هذه المقدمة . " وربما كانت كل المقدمات مشتركة في جملة تعتبر نواة الخطاب وهي : على الأدب أن يكون كذا . وهو ما يؤدي إلى نوع من المقايضة على النصوص المشابهة " (١٩) ومعنى هذا أن كل مقدمة تعمل على إدراج نموذج للنوع الحكائي الذي تتكلم عنه . وتدرج أيضا نمودجا منهجيا لقراءته . إن المقدمة تمثل كل مظاهر الخطاب التقني ، إنها تعلم ماهية الأدب وما هو - على الخصوص - الجنس الأدبي الأكثر احتياجا إلى أن يكون موضوعا ، باعتبار لا يقينية قانونه البلاغي : الرواية . يتعلق الأمر إذن بفن الإقناع ، وكذا بالاستعمال المستمر للعناصر النموزجية التي تجعل من الخطاب خطابا تلقينيا ، أي خطابا مجبرا على القول لا فقط " ما هو كائن " بل أيضا : " هذا هو ما يجب الاقتناع به " (٢٠) وفي هذا يتضح أن أن فعل الوجود هو الأساس في الخطاب التقديمي ومن هنا اختلاف هذا الخطاب عن الخطاب النقدي عموما ، لأن هذا الأخير يخلخل ، وقد ينكر التحديد أكثر مما يؤكد أو يقبله ، حيث المكان دائما أو/ أولا للشك . والمقدمة بخطابها هي تعبير كتابي عن مصلحة ما . أي أنها محرك طبيعي للإيديولوجيا .

لقد عمل بلزاك - وهو ملكي كاثوليكي - من أجل الجمهورية ، ومن أجل كل مجتمعات المستقبل الحرة ، وفي نفس الوقت كان يهجو الارستقراطية وينتقد البورجوازية انتقادا لاذعا ، وهذه سمات الإيديولوجية عنده في (الملمهة الإنسانية) . إن هذه

المعطيات إذ نعثر عليها في المقدمة ، إنها لتؤكد لنا بأن خطاب المقدمة في حقيقته ذو مقومات خاصة تختلف كلياً عن مقومات الإنجاز الروائي نفسه . فتحن هنا أمام بلزاك المقدم لإبلازك الروائي وهنا تجدر الإشارة إلى أن المقدمة كتشاج نظري تعري إيديولوجية المقدم الذي يختلف وضعه التواصل عن وضع الروائي ، مع أن * كل نقد اجتماعي للرواية قائم على الخطابات النظرية للروائيين ، لا يمكن إلا أن يكون ناقصاً وغير مضبوط . فلما كان الأمر لا يتعلق بنص المفقود في النص الروائي والمقدمة ، فإننا بدراسة المقدمة ، نهمل إيديولوجية الروائي *^(٢٦) . غير أن المهم من دراسة الخطابات التقديمية ليس دائماً – وبالضرورة – الاطلاع على الوحة الإيديولوجية ، بقدر ما المهم هنا إخراج المفاهيم الأساسية للنظرة للزكاكية . ومن جملتها مفهوم المجتمع والتاريخ ومفهوم الكتابة :

أ- مفهوم المجتمع في مقدمة (المهارة الإنسانية) :

يقول بلزاك "إننا إذ نقرأ مؤلفات كبار المهتمين بالطبيعة ، نلاحظ أن الحيوان يولد كالنبات وهذا دافع هام لمعرفة القانون الجميل : فكرة الذات *Sei pour Soi* ، التي ترتكز عليها وحدة التكوين . وبعد هذا يرى أن الحيوان يبدأ يأخذ شكله الخارجي ، أو بعبارة أكثر وضوحاً ، يأخذ مختلف أشكاله ، من الأوساط التي تحيط به ، والتي تطالبه بالتطور . فالأنواع الحيوانية متأينة من هذه الاختلافات . . وفي إطار هذه العلاقات ، لاحظت أن المجتمع يشبه الطبيعة . . إن الاختلاف الموحد نوعياً بين المحامي والإداري والتاجر ، يشبه إلى حد كبير الاختلاف الموجود بين الدئب والحمار والشاة . . . ويظل هذا الاختلاف قائماً بقيام المجتمع البشري والمجتمع الحيواني في آن . غير أن ذكاء الإنسان هنا هو الذي يجعل المقارنة من الأشياء الأكثر تعقيداً . . ."^(٢٧)

إن الإطار المرجعي للزكاكي كان يتنوع بين الواقع المعيش والثقافة الشخصية . وهو لما عمد الكتابة عن المجتمع إما انطلاقاً من فكرة سان هيلير (Saint Hiler) عن الإنسانية والحيوانية ومن فكرة تاريخ الحيوانية لدى بوفون (Buffon) ، وذلك ليكتب (تاريخ الإنسانية) .

إن مصطلح المجتمع أو الوسط الذي يظهر في مقدمة بلزاك للملهمة الإنسانية، بمعناه السوسولوجي، كانت له - لأول مرة - امتدادات هامة. فقد أخذ إيبوليت تين (Hippolyte Taine) مصطلح "المجتمع" عن بلزاك. وهو مستعار من سان هيلير وجوفروي (Goffroy) وقد اشتغلا في ميدان الفيزياء والبيولوجيا. وعلينا أن نتصور إذن أن مصطلح "مجتمع" عند بلزاك يمر من البيولوجيا إلى السوسولوجيا. "غير أن البيولوجية التي تملأ فكر بلزاك بيولوجية صوفية، كما أن مبدأ "الحيوان" أو مبدأ "الإنسان" لم يكن لديه مبدأ فطريا، بل إنه كان فكرة أفلاطونية في بعض الزجوة"^(٧٨). قد يكون من الصائب أن بلزاك لم يفهم نظرية "الوسط" التي وظفها في أعماله الأدبية. لأن "الوسط" بالمعنى السوسولوجي قد استعمل قبله بكثير، وخاصة لدي مونتسكيو. إلا أن هذا الأخير أولى اهتماما أكبر للظروف الطبيعية أكثر من اهتمامه بالتاريخ البشري، عكس بلزاك الذي كان يتم بطبيعة البنية التاريخية لأوساطه وشخصية المتبدلة باستمرار. "إن التاجر يصبح سيد فرنسا - يقول بلزاك - في حين يجب نبيلها إلى الدرك الأسفل من صفوف المجتمع"^(٧٩) وهذه مفارقة عجيبة من قبيل ما يدعو لعقد المقارنة بين عالم الزولوجية وعالم الطبيعة الاجتماعية "ففي الحالة الاجتماعية البشرية هناك حظوظ ليست للطبيعة حيث دائما (مجتمع + طبيعة). وهو رأي قد يتضمن توجيه اللوم إلى المؤرخين لكونهم أهملوا تاريخ الطباع. وبلزاك حاول التاريخ لطباع ما لا يقل عن أربعة آلاف شخص في (ملهاته)، تطورا لنموذج والترسكوت. فأفرز مثل هذه الأفكار المتعددة الدلالات. يقول: "إن الصدقة هي أكبر روائي في العالم"^(٨٠) لأنها تجعل الرواية تاريخا للطباع، ربا بالمعنى الفلسفي للكلمة.

والهم في هذا السياق أن هذا التصور النظري لم يكفه للتعبير عن كل نواياه، رغم كل انجاسيات النظام البيولوجي والتاريخي. فكان لابد أن يجتمعي بالمفاهيم الكلاسيكية، مثل مفهوم (القاعدة الأبدية/ الجميل/ الحقيقي/ الواقعي...). وسيكون من العتب أن نقف على ذكر الأسباب التاريخية لهذا الأمر، لأن عقلية المؤرخ، مع وضوحها في شخصها وأجوانها الروائية، تنجلي في الفكر البلازكي برمتها وفي كل العوامل الفاعلة في هذا الفكر. ويرى ميشال زرافا (Michel Zeraffa) أن فكرة المجتمع في الرواية ذات طابع بورجوازي بالأساس، فكلما نمت الطبقات البورجوازية كما

وكيفاً، اتخذ الروائيون الرجل أو «الشخص الاجتماعي» أو «الحدث الاجتماعي» موضوعاً للعرض، في سبيل تعميق النظر في فكرة المجتمع الشمولي. ولكن فكرة الشمولية الروائية ستؤدي إلى القول إنه كلما عاش المجتمع طويلاً، كلما سار نحو التقدم والسعادة. . والحال أن المجتمع الشمولي إن تحقق فعلاً «فقد وصف بلزاًك بالوقاحة، وبموضوعية أفلقت معاصريه وحطمت سابقيه، لأن كلمة «مجتمع» كانت تعني لدى غوته وروسو الإنسان في شموليته: الفرد والإنسانية قاطبة»^(٣١). ويرى زرافا كذلك أنه يوم يفقد المجتمع صفة الشمولية أو (الكلية) البلزائية المنظمة، يوم لا يلبث الروائي بها هو اجتماعي كلوحة، وككائن حي له طموحات مختلفة ومستمرة، آنذاك سنزع عن الكاتب الواقعية كقيمة، لنصنفه في إطار ما هو مجاني^(٣٢)، ومن هنا شرعية تصنيف بلزاًك في تيار الواقعية. فإذا كان المجتمع هو الأسطورة الوحيدة التي يمكن للإنسان أن يعتبرها بل أن يستوعبها من خلال ما تتضمنه من مجموع العلاقات الاجتماعية، فإن بلزاًك جعل من الأسطوري فضاء للحقيقة، ومن الروائي زمناً للواقعي، فكان المجتمع الموصوف (الملمهة) يقدم الطابع الأساسية للادب الأسطوري على غرار ما سيقوم به بعد ذلك ليفي شتراوس. «إنها طابع تشكل نظاماً وفضاء مبدوداً ومصففاً، حيث تشكل تبدلات لا نهائية»^(٣٣).

ويدعو أن الفحص المتأن لجوانب «المقدمة» البلزائية يؤكد اعتياده الواضح على أفكار بوفون Buffon (1767-?) . وقد كان هذا الأخير يؤمن بضرورة الحفاظ على نظام اجتماعي مطابق لقوانين الطبيعة الأزلية. فكل شخصية في مقدمة المشهد الروائي تمثل جزءاً من الجسم الاجتماعي الكلي. وهذا يعني أن بلزاًك يهدف إلى وضع نموذج للمجتمع البشري يكون تاريخياً وتفسيرياً في آن، ولو انطلقاً من المجتمع الفرنسي. لأن الرجل كان يفكر في تأسيس عالم اجتماعي يدوم ويستمر.

ومهما يكن، فإن النموذج التفسيري للمجتمع البلزائي، قد كان له صدى في كل روايات القرن 19. حيث غدت تصور مجتمعا يستحق أن يكون مجتمعا بالفعل على ضوء الآليات النمطية Typiques التي قدمتها الصناعة (الفنية هنا) البلزائية. وهذا يعني «أن الرواية الغربية والحضارة التي تعبر عنها، تحدد من جهة في إطار النظرة البلزائية للعالم، ومن جهة أخرى في إطار النظرة المعارضة»^(٣٤). ويتوقف التعارض

عالم الفكر

مع موقف وتصور بلزاك على تبدل الشعور الأوروبي - الغربي خصوصا بأن المجتمع ليس كلية شاملة كما يرى بلزاك ، وأن الإنسان له طموحات منتظمة ومثالية أحيانا . . لأن إثبات هذا التعارض هو الكفيل بتنزع صفة الواقعية عن بلزاك وعن أعماله الأدبية .

ب - مفهوم التاريخ في (الملهة الإنسانية)

إن الشيء «الاجتماعي» لدى بلزاك هو نموذج يحتذى في إطار الكلية الاجتماعية البلزاقية، واعتقاداً على ذلك ، يؤكد بلزاك أن الكتاب قبله قد تناسوا تاريخ الطباع، وربما لدى كل أمم العالم من يونان ورومان ومصريين وفرس . . . صحيح أن بارتيليمي (Bartelemy) اهتم بالتاريخ الوسيط ولكن عمله ظل ناقصاً، لأنه ركز على إعادة نسج طباع اليونان فقط في كتاب (أنشائيس) في حين أن بلزاك كان يطمح إلى الوصف الدرامي لحياة ما يفوق أربعة آلاف شخص في رواياته باعتباره ممثلين الحقيقيين للمجتمع، دون أن يثير بذلك غضب الشعراء أو الفلاسفة أو غيرهم، وذلك عن طريق الحفاظ على رفاقة تاريخ القلب البشري، بدل الاكتفاء بصيغ وجه شخصية روائية فريدة، بدعوى نموذجيتها .

إن هذا الأمر يوضح إلى حد كبير تأثير بلزاك بالسكوتلاندي والتر سكوت (Walter Scott) لقد كان يقرؤه قراءة انتقادية ، ولكن الجانب التأثري كان حاضراً باستمرار، خاصة حين يعترف بأن «سكوت هو الذي سما بالرواية إلى المستوى الفلسفي في التاريخ»^(٣٦) وفي الجانب الانتقادي يرى بلزاك أن على النص أن تكون كل فقرة منه رواية، وكل رواية عصراً، وهو ما حاول تحميده في (الملهة الإنسانية) باعتبارها «الصورة الشاملة لمختلف جواب الحياة، وهذا هو الإطار النظري الذي يستمد منه تصوره للتاريخ . إن التاريخ عند بلزاك هو أساساً تاريخ للطباع . " إذ أن المجتمع الفرنسي هو الموزع ولن أكون إلا كاتباً له ."^(٣٧) وكان عليه بعد ذلك أن يبحث في علل الأحداث الاجتماعية ويكشف عن معانيها الخفية . فهذه في رأيه، هي العوامل الفاعلة في حركته . إن تاريخ القلب الإنساني إلى جانب تاريخ الطباع البشرية ، هو ما يجعل من التاريخ أحداثاً غير وهمية . فالحركة الإبداعية والفنية في القرن ١٩ هي بالذات حركة لتفسير التاريخ إن لم تكن هي ذاتها فلسفة التاريخ . وعلى هذا الأساس كان

عالم الفكر

بلزاك ينطلق من وضع قوانين ضابطة للأحوال والأشخاص في المجتمع وهو في طريقه إلى كتابة نقد تاريخي للمؤسسات الحكومية وللطبقات الحاكمة، وكل ذلك في إطار الحقيقتين الأزليتين: الدين والملكية، إن هذه الحثيات عموما هي التي جعلت روايات بلزاك معانقة للسوسيولوجيا والعلم والسياسة، فكانت واقعته جد معقدة، بل وقد أنجبت عددا من المدارس الواقعية الأخرى^(٣٧).

وهكذا فإن صفة التاريخية من مميزات الرواية الواقعية. ولا يخفى ما يتصل بهذا الطابع التاريخي للواقعية من صبغة سياسية. فقد قال الكاتب السويسري كيلبر «كل شيء سياسة» وليس معنى هذه العبارة أن كل شيء يعود إلى السياسة بطريقة فجة ومباشرة، وإنما معناها أن القوى الاجتماعية في قمة تفاعلها هي التي تحدد مستوى الأحداث وربما معظم القرارات السياسية كما تؤثر أيضا على كل مظاهر الحياة اليومية، ولا شك أنه بتعدد هذه المظاهر، تعددت الأشكال التعبيرية ومن ثم تعددت الواقعيات: فأصبح القارئ أمام واقعية ستاندال وزولا، وواقعية بلزاك وفلوير وهكذا...^(٣٨). إلا أن واقعية بلزاك تكتسب أهميتها من أن صاحبها هو أول من أنصت بامعان وإتقان لواقع المدينة والحارة الجديديتين. فمضد ١٨٣٠ يقول ميران: «بدأت المدينة الكبيرة (باريس) تعبر أكثر من أي وقت مضى عن خطورة الجدل الواقعي بين الجماعات، وبلزاك يعطي عن هذه الظاهرة نموذجا يربط فيه بين نظريته لباريس وأسطورته الروائية، وهذا يقودنا إلى الفكرة القائلة إن مفهوم الواقعية بسبب تحديدها، تلتقي عنده ذرائعية اليمين واليسار على السواء^(٣٩). لقد رأى بلزاك في الثورة ثم في الإمبراطورية ثم في الإصلاح وعودة الملكية مجرد خطوات جبارة في سبيل تطور النظام الرأسمالي بفرنسا. كما أنه رأى في سقوط النبلاء حتمية مشروعة أمام الانحلال الداخلي والانحطاط الخلقي، وفي هذه العملية الجدلية استمرار للتاريخ وديمومة للتطور في «مملكة الحيوان الروحية» كما يعبر هيجل، حيث يقصد المجتمع البشري المتغير بامتياز.

ومن جملة المفاهيم التي تتخلل مفهوم التاريخ البلزاكي، هناك تصور خاص عن مفهوم «الكتابة». إذ يعتبر بلزاك أن الكاتب خاضع لحملة من القوانين التي تجعله في

العلم والفكر

مارسته شيئا برجل الدولة . ولعله كان يريد بهذا الإشارة إلى التمييز بين كاتب ملكي وآخر ديموقراطي في زمانه ، كما أن الرجل كان شديد الارتباط بالتربية والتعليم ، ويؤكد باستمرار على علاقتها بالدين . يقول : «إن التعليم والتربية بواسطة الهياكل الدينية هو أكبر مبدأ للوجود لدى الشعوب . . فالتعليم هو الوسيلة الوحيدة للنقص من مجموع الشرور التي قد تحمل بالمجتمع»^(١٠) . ومعلوم أن الدين عند بلزك (المسيحية) هو الماضي النقي للإنسانية في رأيه ، وهو إذ يقر به شرطا من شروط الكتابة ، إنما يؤكد على سمو رسالة الكاتب ونبل أهدافه ، هذا مع العلم أن وظيفة الكتابة في عصره كانت عملا خطيرا . . لقد كان من السهل رمي الكاتب بالزندقة أو اللاأخلاق ، ليتم التملص من شجاعتهم أو من جرائمهم «فهذا ما حصل لسقراط» . إن هذا الكلام جعل موقف بلزك من الكتابة موقفا تبريريا ، يبعده عن كل شبهة من قبيل اللاأخلاقيات . فكان عليه أن يوظف الكتابة بشكل رسمي وهو ما يتأتى عن طريق إعادة نسخ المجتمع نسخا دقيقا وأميناً .

إن بلزك كان يقرأ والترسكوت قراء نقدية (لكن تأثرية) ، وكان متشعبا بفكر بوفون (Buffon) الطبيعي وفلسفة لويس بونالد . . وكانت هذه حاله : يريد أن يوهم القارئ أن هذه هي المرجعية الحقيقية لفكر وكتابة بلزك وكذا لمنطقاته الإيديولوجية ، فلعل الربط بين الرواية والتاريخ والرواية والحاضر أو الواقع ، فيه ما فيه من المرامي الإيديولوجية الدقيقة . ومن هنا نرى أن واقعية بلزك تقوم على مبدأ «التماثل» أساسا : تماثل بين تاريخ الطبيعة والتاريخ الحيواني وتاريخ البشرية ، لأن هذا التماثل هو الذي يبرر له إمكانية الجمع بين اتجاهات فكرية وفلسفية ومنهجية مختلفة . والحال أن الرواية لا يصح أن تكون تاريخا إلا بوازع إيديولوجي صرف . كما أن الفنان «لا يصبح معبرا عن مجتمعه بحق ، إلا بتجاوزه لوجهة نظر طبقة الخاصة . . لأن الفن يتعارض مع الإيديولوجيا بوصفه نشاطا حرا»^(١١) .

وإذا أردنا أن نعلق على واقعية بلزك في كلمة موجزة ، يمكن الانطلاق من مفهوم «المصدفة» الذي اعتبره أكبر روائي في العالم . إن اعتياده على هذا المفهوم جعل من (المهارة الإنسانية) في جوانب عديدة صورا فوتوغرافية متشعبة من الواقع أو العالم الخارجي . وهذا لا يعدو أن يكون انعكاسا زائفا للواقع لأن ربط «آلاف الأشخاص في

حالات الفكر

الرواية بعامل الصدفة، لا يمكن إطلاقاً أن تتمخض عنه ضرورة ما، إذ لابد من وضع الصدفة في ارتباط دقيق بالضرورة^(١٧)، رغم أن المشكلة 'الحالية الأساسية في «الواقعية» هي مدى قدرتها على أن تقدم عرضاً مطابقاً للشخصية الإنسانية الكاملة. وهذا حسب تصور بلزاك للكتابة - كصور مرتبط بطبيعة التصورات المعاصرة له - هو الذي جعل الرواية الواقعية مغلصة لفترتها التاريخية، حيث كانت مراعاة أحداث وتسلسلها الزمني، مبدأً روائياً أساسياً، «ولا يغيره أن يكون تعبيراً مستمراً عن أحوال الناس»^(١٨)، ذلك التعبير الذي كان يحطّ نظر وانتقاد في الكتابات والتفسيرات الأدبية منذ مطلع القرن العشرين. حتى أن الواقعية الآن «ليست أسلوباً أو تكتيكاً للتعبير الأدبي، بل هي في الحقيقة نزوع إلى تصوير المشكلات الرئيسية للوجود الإنساني في صورة للحقيقة وصادقة مع الواقع الإجتماعي والإنساني بشكل نموذجي، إنها منهج للتشكيل الفني المناسب لمثل هذه المشكلات الملقاة على عاتق الأديب منذ عهد هوميروس إلى الآن»^(١٩)

وبالجملة فالواقعية في الأدب قد تكون محاكاة أو مضارعة للحياة، أو تعبيراً عنها. . . إلا أنها لا يمكن أن تكون تقليداً ونقلاً حرفياً عن الطبيعة، «فتحت مظلة الواقعية يستظل الكتاب الواقعيون والواقعيون الجدد والطبيعيون والانطباعيون والتعبريون بدءاً من دوفو (Defoe) وبلزاك وتورجنش ودوستوفسكي وتشيكوف وممنغواي وروب غرييه. . . إلخ»^(٢٠).

ولا شك أن بين هذه الأساء عدد من التباينات التي يصعب تسطيرها. . . إلا أنها كافية للتدليل على أن الواقعية ليست حكراً على بلزاك ولا حبيسة (المهلة الإنسانية). بل هي لافتة عريضة جداً، وعلى تحديد مفهومها قد يتوقف حسم الخلاف بشأنها في محكمة النقد الأدبي/ أو الروائي، المتعقدة أبداً. .

المواضع والمراجع

- (١) د. شكري عزيز الماصي. في نظرية الأدب. دار الحداثة ط ١٩٨٦ بيروت. ص ١١٣
- (٢) Honoré de Balzac. La comédie humaine. La pléiade. Gallimard 1964
- (٣) Pierre Louis Rey. La Comédie humaine (étude). Coll. profil d'une oeuvre No. 64 He. Paris 1979 pp 13/15.
- (٤) د. عبدالعزيز سليمان نوار التاريخ المعاصر دهر النهضة العربية. ١٩٧٣ بيروت. ص ١٥١
- (٥) صالح جواد الكاطم. (مترجم) الرواية التاريخية. حورج لوكاتش. وزارة الثقافة. بغداد سلسلة الكتب المترجمة رقم ٤٩ ط ١ ١٩٧٨ ص ٢٤٥.
- (٦) د. أمير اسكندر. (مترجم). دراسات في الواقعية الأوربية. حورج لوكاتش
- (٧) P. G. Cuvex et G. Becker. Histoire de littérature française. Paris, 1979 P. 644
- (٨) ن. م. ص ٦٤٥
- (٩) دراسات في الواقعية الأوربية. م. س. ٣٢
- (١٠) ن. م. ص ٣٤
- (١١) Pierre Louis Rey Ibid. p. 17.
- (١٢) Guy Reigent. Le père Goriot (étude). Coll. profil d'une oeuvre No. 41 Hater. Paris 1973. P. ٩
- (١٣) Eric Auerbach. Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale. ed. Gallimard Paris, 1960 p. 469
- (١٤) Pierre Louis Rey Ibid. p. 10
- (١٥) دراسات في الواقعية الأوربية. م. س. ص: ٣٢
- (١٦) La comédie humaine. L'avant propos Ibid. P. 9
- (١٧) دراسات في الواقعية الأوربية. م. س. ص ٢٨.
- (١٨) G. Lukacs. Balzac et le réalisme français. Maspéro. Paris 1967 P. 40
- (١٩) La comédie Humaine. Ibid. P. 4.
- (٢٠) Pierre Macherey. Pour une théorie de la production littéraire. ed. Maspéro. coll. 7. TheoreParis 1980 p.287.
- (٢١) Henri Mitterand. Discours de roman. PUF. Paris. 1980. P. 21.
- (٢٢) La comédie Humaine Ibid. p. 8.
- (٢٣) Ibid. p. 13.
- (٢٤) Henri Mitterand. Ibid. p. 22
- (٢٥) Ibid. p. 26.
- (٢٦) Ibid. p. 30

- (٢٧) La comédie humaine Ibid p 9
- (٢٨) Les Auerbach Ibid p 465
- (٢٩) La comédie humaine Ibid p 9
- (٣٠) Ibid p 13
- (٣١) Michel Zecchia Roman et société P U Le sociologue No 22
- (٣٢) p 41
- (٣٣) Ibid p 26
- (٣٤) Ibid p 123
- (٣٥) Ibid p 25
- (٣٦) La comédie humaine Ibid p 10
- (٣٧) Pierre Martin Le roman réaliste sous le second empire P U Paris p 64/65
- (٣٨) د. صلاح فصل . منهج الواقعية في الإبداع الفني . ط ٢ دار المعارف القاهرة ١٩٨٠ ص ١٦٨
- (٣٩) Henri Mitterand Ibid p 211
- (٤٠) La comédie humaine Ibid p 13
- (٤١) د. إبراهيم العريس . (مترجم) . نظرية الأدب لدى جورج لوكانش . الأن سيمور . ص ٧٩/٥٦
- (٤٢) د. صلاح فضل م م ص ١٢٣
- (٤٣) Louis Bersani in Littérature et réalisme coll point No 142 ed Seuil 1982 p 49
- (٤٤) دراسات في الواقعية الأوروبية م م ص ٢٢/٢١
- (٤٥) د. خلدون الشفعة في طلال الواقعية ص م مجلة «المعرفة» السورية عدد ١٧٩ سنة ١٩٧٧ ص ١٨٥

الرواية الأسبانية بعد الحرب الأهلية

د. علي عبدالرؤوف اليميني*

* يعمل أستاذًا بكلية اللغات والترجمة، قسم اللغة الأسبانية بجامعه الأزهر - القاهرة

تقديم .

نريد أن نوضح بداية ولعدم اللبس أننا نقصد بالرواية الأسبانية بعد الحرب الأهلية الرواية داخل الحدود الإقليمية لدولة أسبانيا لا الروايات المكتوبة باللغة الأسبانية في الدول الأخرى التي تحدثت هذه اللغة ، وهي كثيرة يتركز معظمها في أمريكا اللاتينية . وينسحب هذا التنبيه على كل ما يتخلل هذه الدراسة من ذكر لأجناس أدبية أخرى .

لقد بلغ الأدب الأسباني شأوا عظيما خلال هذا القرن الذي نعيش فيه وأسهم بدور فعال ، سواء عن طريق التأثير أو التأثر ، في إثراء أدب أوروبا الغربية ، مما دفع بعلم من أعلامه المعاصرين وهو «دامسو ألونسو» (شاعر وناقد لغوي كبير وعضو بالأكاديمية الأسبانية) لأن يخلع عليه صفة القرن الذهبي الجديد ، تنسيها له بقرنين ذهبيين في تاريخ الأدب الأسباني : السادس عشر والسابع عشر . ولم يسالغ الساقد المذكور ، ولو أنني كنت مكانه لتركزت التشبيه إلى التفضيل ، أيضا دون مبالغه . فالعصران الذهبيان المشار إليهما وإن كانا قد شهدا قمعا شائعا في فنون مثل الشعر والمسرح والرواية (فراى لويس دي ليون ، سان خوان دي لاكروث ، ليو دي بيجا ، كيبيدو ، جونجرا ، كالدرون دي لاباركا ، سرفانتس العشرين يضم مدارس واتجاهات فنية ونقدية لا حصر لها وفي غايه التضخم والوعى ، كما أن ، يكتظ بأسماء لامعة في سماء الفن والأدب . لقد افتتح هذا القرن باتجاه «الحداثة» وبعاليق جيل ١٨٩٨ (أوتامونو ، أنورين ، ماتويل وأنطونيو ماتشادو ، باروخا ، مينتندت بيدال . . إلخ) .

وبعد الحرب العالمية الأولى وحدث كل المدارس الطليعية - وإن لم تستمر طويلا فنيا عدا السريالية - مجالا خصبا وصدى لا بأس به في الأدب والفن الأسبانيين . وهكذا، حتى جاء جيل ١٩٢٧ - أهم الأحيال الأدبية على الإطلاق - والذي تأثر بالانتماءات الطليعية وتمثلها وكون طابعه الأصيل والفريد - كما تأثر بالدراسات الفلسفية والأدبية «بحسوسيه أورتيجا إيغاسيت» وعلى رأسها كتابه «لا إنسانية الفن» (Dehumanización del arte) الصادر عام ١٩٢٥، والذي تناول فيه بالتحليل الفن الذي ظهر بعد الحرب العالمية الأولى . ومن وجهة نظره، فإن خصائص هذا الفن الذي يخالف تماما ما كان سائدا في القرن التاسع عشر، يمكن إيجازها في خمس نقاط :

- (١) «اللاإنسانية»، بمعنى خلو الفن من كل ما هو إنساني أو عاطفي، وعدم احتوائه على أفكار أو موضوعات متماسكة .
- (٢) رفض أشكال التعبير التقليدية والمتوارثة وقبول كل ما هو جديد شريطة أن يكون مثقلا بكل ألوان البيان والبديع .
- (٣) النظر إلى العملية الإبداعية على أنها متعة في حد ذاتها وتسلية فنية محضة .
- (٤) فتح الباب على مصراعيه للاوعي .
- (٥) مخاطبة الصفوة أو الأقلية المختارة دون الاهتمام بالقاعدة الجماهيرية العريضة^(١) .

ولقد اتخذ رواد جيل ١٩٢٧ من أفكار «أورتيجا إيغاسيت» أساسا نظريا لإنتاجهم الأدبي حتى ظهر اتجاه جديد يدعو إلى إعادة الإنسانية للفن وتوجيهه للأغلبية المطلقة بدلا من الأقلية المختارة وذلك قبل نشوب الحرب الأهلية عام ١٩٣٦ .

وكان من أهم الدعاة للاتجاه الجديد شاعر شيلي «بابلونيرودا» والذي كان وقتها سفيرا لسلالة في باريس ، وكان يمضي فترات طويلة بأسبانيا يتصل فيها بشباب الكتاب الذين دأبتهم الحرب وهم في مقتبل حياتهم الأدبية فلم يستطيعوا التعبير عن اتجاههم بوضوح وصدق إلا بعد الحرب الأهلية بعدة سنوات . ومن المنصف أن نوضح أن اتجاه العودة بالفن إلى منابعه الإنسانية، والذي لم تكتمل أبعاده إلا بعد الحرب، قد ساهم فيه أيضا كتاب من حيل ١٩٢٧ أمثال «دامسو ألونسو» و«بيثتي أليكسندر» (الحائز على جائزة نوبل عام ١٩٧٧) .

الرواية والفكر

ولقد قصدنا بهذه النبذة القصيرة الإشارة إلى المباح التي نهلت منها الرواية قبل الحرب الأهلية حتى يتضح بجلاء مدى التحول الذي آلت إليه بعدها. ^٦

لقد نتجت الحرب الأهلية في يوليو ١٩٣٦ على إثر تحرك قطاع كبير من الجيش تحت إمرة «فرانكو» ضد الحكومة الشرعية للجمهورية الأسبانية الثانية والتي لم تدم سوى خمس سنوات. ولقد وجد الشعب الأسباني نفسه فجأة منقسماً إلى طائفتين. طائفة تساند الحكومة الشرعية وأهلها من الأدباء والمفكرين والعمال والفلاحين بالإضافة إلى بعض العون الخارجي من دعاة الحرية والديمقراطية أما الطائفة الثانية التي ساندت تمرد الجيش فأغلبها من الأغنياء وأصحاب رؤوس الأموال ورجال الكنيسة بالإضافة إلى خارجي فعال من العاشية الإيطالية والنازية الألمانية. ودارت رحى الحرب لمدة ثلاثة أعوام، واصطلى ناراها كل بيت فانت على الأخضر واليابس وخرجت أسبانيا منها محطمة ومنهكة.

ويجمع انتقاد والمؤرخون. على اختلاف مشاربهم، على أن الأثر الذي تركته الحرب على المجتمع ^٧.. في وعلى الحياة الفكرية والأدبية كان ساطعاً، فهم يعتبرونها «مذبحة حقيقية» لكل أوان وصور الحياة والثقافة، وخاصة أثناء الثلاث سنوات التي استمرت وتلك التي تبتعتها مباشرة.

ويكفي للتدليل على ذلك أن الروائيين الذين كانوا يكتبون قبل الحرب قد توقعوا تماماً أثناءها، وخلت الساحة اللهم إلا من عدة أصوات دعائية لكلا الطرفين المتحاربين مفرغة من كل ما يمت لفن الرواية بصلة.

وفي السنوات التي تلت الحرب مباشرة طفت على السطح إحدى نتائجها البارزة: التشتت. التشتت الجغرافي والحس بالنفي الاختياري أو الاضطرابي للعديد من كتاب الرواية المجددين (فرانثيسكو أيبالا، ماكس أوب، سندر، أروتورو باريا.. إلخ). وأيضاً التشتت والتخبط الأيديولوجي والأخلاقي الذي لا يقل أهمية عن النوع السابق وإن لم يتعمده في الخطورة، ومن ثم فقد لزمت وقفة للمراجعة وإعادة التقييم.

ولقد وجد كتاب المتغنى أنفسهم في موقف لا يحسدون عليه، فقد حملوا إلى متفاهم الشعور بالتشتت - الذي ترجم فيما بعد في امتحان قاس للضمير - وحاولوا في رواياتهم شرح واكتشاف جذور المصيبة القومية الجديدة على غرار أسلافهم أبناء جيل ١٨٩٨ عندما فقدت أسبانيا آخر مستعمراتها في العالم الجديد .

أما بالنسبة لمن بقوا داخل أسبانيا بعد الحرب - من المتصرين أو المهزومين - فلم يكن بأيديهم الكثير ليفعلوه أمام فقدان حرية التعبير وطغيان روح الحرب على كل شيء وتدمير المؤسسات الثقافية والحملات الدعائية والعزلة (سواء كانت عزلة عن العالم الخارجي وخاصة بعد انتصار الحلفاء في الحرب العالمية الثانية، أو عزلة داخلية بالبعد عن «الأيديولوجية الليبرالية» التي احتضنها الأدب الأسباني في فترة ما قبل الحرب الأهلية فيما يدعي «بلا إنسانية القرن»^(١) .

وإذا كانت الحرب قد أصابت - أثناء قيامها وبعد انتهائها بعدة سنوات - فنا مثل الرواية، بل والأدب بعامه، بالشلل التام، فإن ذكرها الأليمة ومحاولة شرح كيف، ولماذا، قد سيطرت على مسار الرواية وتحكمت في تطورها لفترة طويلة قد تصل إلى مشارف وقتنا الراهن وإن كانت حدة السيطرة والتحكم قد بدأت تخف كثيرا منذ أواخر السبعينيات لتفسح المجال لخيارات أخرى ولتيارات خارجية، وهو ما سنحاول شرحه بعد قليل .

تصنيف الرواية الأسبانية بعد الحرب :

ظهرت بعد الحرب بعدة سنوات دراسات نقدية لا حصر لها، تحاول جميعها تقصي أثر الرواية ولكن دون جدوى، لأنها كانت في مجملها عبارة عن تقريب لعدد من الروايات أو تعريف بالروائيين وسوق أمثلة من كتاباتهم .

ولقد استغرت سيطرة هذا الطابع النقدي غير الفعال حتى أوائل الستينات عندما ظهرت دراسات تحاول تقديم الرواية فيما بعد الحرب من خلال منظور أكثر اتساعا وعمقا، مستعينة في ذلك بالإطار التاريخي . ولقد سلكت في محاولتها تلك عدة

سبل ومناهج محددة. فمتنها من تعرض للدراسة معتمدا على نظرية الأجيال الأدبية (مثلا نشرها الألماني «بيترسن») مثل كتاب «أنطونيو لاحونا»: «ثلاثون عاما من الرواية الأسبانية». ومنها من اعتمد على تقارب تواريخ ميلاد المؤلفين لتصنيفهم في مجموعات وبالتالي دراسة سمات وخصائص كل مجموعة على حدة مثل «رود ريجو رويو» في كتابه: «الرواية الأسبانية». واعتمد آخرون في التصنيف على تاريخ ظهور أول رواية لكل مؤلف مثل كتاب «رفائيل بوش»: «الرواية الأسبانية في القرن العشرين». وعلى الرغم من أن الدراسات السابقة (التي اعتمدت في تناولها على نظرية الأجيال أو المعيار الزمني) كانت أكثر جدية وشمولية من مرحلة القفد «التقريظي» إلا أنها اهتمت فقط بمضمون الروايات دون أن تشعلها وسيلة التعبير أو التكنيك المستخدم، وإذا أتى أحدهما فإنه يحتل من الدراسة مقاما فرعيا أو هامشيا»

ولقد أرجع بعض النقاد⁽³⁾ هذا الاتجاه في تفضيل المضمون وتهيش الأسلوب والتكنيك أو الاستغناء عنها إلى أسباب أيديولوجية وسياسية مباشرة مثلما حدث في القرن التاسع عشر عندما كان المؤلف محول روايته، أو يتولى النقد تأويلها كل على حسب انتهائه، إلى سلاح حربي يوجه إلى صدور الخصوم السياسيين أو الأيديولوجيين. ومن هذه الزاوية يتضح استحالة العهم الكامل للرواية خلال هذه الفترة أو إدراك أبعاد النقد الروائي لها دون الاستعانة بالمطور السياسي والإحاطة بالملابسات الاجتماعية.

مع نهاية الستينات بدأت الدراسات النقدية تأخذ في الحسبان، بالإضافة إلى معيار التسلسل الزمني البحث، اعتبارات أخرى فية وأسلوبية. ويمكن أن يعري هذا التحول إلى وجود الفاصل الزمني الكافي للرؤية والتأمل وإصدار الأحكام، وأيضا إلى الأهمية الكبيرة التي ظفر بها الأسلوب والتكنيك في رواية أمريكا اللاتينية. ومن هذه الدراسات الجزء الثالث من كتاب «اوخينيو دي نورا»: «الرواية الأسبانية المعاصرة»، وكتاب «خوان إجناسيو فريراس»: «تحاهات الرواية الأسبانية في الوقت الراهن».. إلخ.

ولقد كثرت الدراسات النقدية للرواية فيما بعد الحرب وتنوعت لدرجة أصبحت معها المتابعة لكل ما يكتب ضربا من ضروب المستحيل. كما أن وجهات النظر

المتخلفة والإسهاب في التحري والشرح والتقنين قد لا يؤدي إلا إلى السأم والبلبلة - على حد تعبير «حوثالو سوبيخانوف» في دراسة جيدة له عن «اتجاهات الرواية الأسبانية بعد الحرب» نشرت عام ١٩٧٢ في نشرة الجمعية الأوربية للمدرسي اللغة الأسبانية في الصفحات من ٥٥ إلى ٧٣، وقد أعيد نشر هذه الدراسة كاملة في كتاب يجمع بين دفتيه مجموعة من الدراسات الهامة في هذا المجال وتحتل منه الصفحات من ٤٧ إلى ٦٤».

ولكي لا نشير البلبلة نحن أيضاً فسنحاول - باختصار - تتبع سير الرواية فيما بعد الحرب من خلال الحديث عن مراحل وفقاً لمعايير زمنية وموضوعية - تكتيكية، ولن نلتفت إلا إلى أهم الآراء وأثقلها وزناً في ساحة النقد الأدبي.

إن المتبع للرواية الأسبانية خلال هذا القرن لا يملك إلا أن يسجل التغير الملموس الذي حدث فيها ظهر منها بعد الحرب الأهلية بالنسبة لما كان يكتب قبلها. ولا يسمح المجال بالمفاضلة بينهما لأن لكل فترة ظروفها ومناخها الخاص الذي يؤثر بدوره على طبيعة الرواية لتكون صدى له أو تمرداً عليه. فقبل الحرب الأهلية كانت توجد مجموعة كبيرة من كتاب القصة البارعين أمثال «أونامبوس»، «باني إنكلان»، «باروخا»، «أنورين»، «بيريث دي أبالا»، «جومت دي لاثيرنا». إلخ.

ومعظم أعلامهم - تقريباً - تختلف عن طابع الرواية بعد الحرب، لأن رواياتهم كانت تمنح إلى الاستقلالية الفنية المطلقة. صدح - أنها كانت تمس جوهر الإنسانية عامة إلا أنها لم ترتبط بالارتباط الكافي بالوجود التاريخي والاجتماعي للشعب الأسباني. وهذا الارتباط هو ما لتحديد ما يبحث عنه القسط الأعظم والأفضل من الروائيين الأسبان بعد الحرب، وهو ما نسميه هنا بالواقعية، معتقدين بأنها تكمن في صب الاهتمام - بالدرجة الأولى - على الواقع المحسوس، وعلى ملابسات الزمان والمكان اللذين تتحرك من خلالهما. والكتاب الواقعي هو الذي يتناول الواقع كغاية لعمله الأدبي وعدم تحوير العمل الأدبي إلى وسيلة للوصول إلى هذا الواقع.

ويقتضي الأمر إلى إحساس الكاتب العميق بالواقع، فهمه، تفسيره بدقة، رفعه

إلى درجة التخيل دون تجربته أو إصابة حقيقته بالسلب ، وكذلك التعبير عنه بصدق .

وعلى الرغم من أن البعض يتحدث عن الغلبة والأفصليه في الصياغة الأدبية للروائيين قبل الحرب ، إلا أن أحدا لا ينكر أنه لا يوجد من بينهم - ولا حتى «باروخا» - من استطاع أن يصور لنا حياة المجتمع الأسباني خلال هذا القرن يعرّيد من الدهشة والصراحة المتناهية مثلما فعل مؤلفو «خلية النحل» (La Colmena) ، «الشجعان» (Los bravos) ، «الحراما» (El Larama) ، «زمن الصمت» (Tiempo de silencio) ، «خمس ساعات مع ماريو» (Cinco horas con Mario) عنوان هوية (Senas de identidad) . . إلخ .

ولكن نجب الإشارة إلى أن الرواية الأسبانية فيما بعد الحرب لم تكن كلها واقعية بالمعنى الذي أشرنا إليه ، ولكن تبع هذا الطريق معظم وأفضل الروائيين حتى أوائل السبعينيات . ولقد استطاع «جونثا لوسويخانو» - في بحثه المذكور آنفاً - أن يميز على مشارف العقد الثامن لهذا القرن ، أي بعد مرور الوقت الملائم للتأمل وإصدار الحكم ، بين اتجاهات ثلاثة سلكتها الواقعية الحديثة بعد الحرب وحتى هذا التاريخ :

فلقد انجذبت أولاً إلى الوجود الحائر والمتردد للفرد الأسباني في محاولة لاختبار معده البشري في ظل تلك الظروف القاسية التي مرت به ، وهو ما يسميه سويبيخانو (بالرواية الوجودية) . ثم نحت بعد ذلك إلى حياة الجماعة ، التي يتألف عقدها من حبات منعزلة وصراعاتها التي تميّط اللثام عن أزمة مستعرة واجبة الحل (الرواية الاجتماعية) .

أما الاتجاه الثالث فقد أطلق عليه (الرواية النباتية) نظراً لجلها إلى التعرف على الشخصية الأسبانية من خلال سبر أغوارها والتوغل في حنايا ضميرها وإلى تشريح محيطها الاجتماعي .

ولقد ترعرع الاتجاه الأول بين الروائيين الذين ظهروا في سنوات الفقر والتخلف (الأربعينيات) وبين بعض الروائيين الذين اختاروا المنفى أو اضطروا إليه .

أما الاتجاه الثاني فقد ساد بين من ظهروا في الخمسينيات (سنوات بداية التطور والنمو واستقرار النظام السياسي الجديد) .

وسيطر الاتجاه الثالث على كتابات من ظهورها في الستينات (سنوات التوسع الاقتصادي والحركة المغلولة) وعلى كتابات بعض مؤلفي العقدين السابقين.

وهذه، باختصار، الطرق الثلاثة التي سلكها الروائيون الأسبان بعد الحرب الأهلية وحتى أوائل السبعينيات لاكتشاف الواقع الأسباني متخذين من البحث عن شعبهم الضائع مهمتهم الأساسية في المرحلة. وسنحاول فيما يلي التعرض لكل منها بشيء من التفصيل علاوة على إلقاء الضوء على ما تلي ذلك من تحول.

فترة الأربعينيات:

يتفق جميع النقاد على أن «عائلة باسكوال دوارتي» (La Familia de Pascual Duarte) هي فاتحة الرواية الأسبانية بعد الحرب الأهلية. . . لقد قوبلت رواية «كاميلو خوسيه ثيلا» هذه، التي نشرت عام ١٩٤٢، بحفاوة بالغة من النقاد والجمهور على حد سواء. ولا يرجع النجاح الكبير الذي لاقته إلى طرافة الموضوع (السيرة الذاتية لأحد فلاحى إقليم «أكسترمادورا»، والتي كتبها من داخل زنتانته قبل الحكم عليه بالإعدام نتيجة لارتكابه سلسلة من الجرائم دفعته إليها الظروف دفعا) أو إلى الخط الفني الذي انتهجته «بقدر ما يعود إلى كونها أول محاولة جادة بعد فترة من الشلل والتوقف أصابا الرواية الأسبانية بعد الحرب، ومقدمة لما سيأتي بعد ذلك من كتابات ذات قيمة فنية.

وبالفعل فقد شهدت السنوات التي تلت نشر هذه الرواية انضمام كثير من الكتاب الشباب إلى المسيرة ولقد ساعد على ازدياد الكم الروائي وجودته تأسيس جائزة (نادال) عام ١٩٤٥، وكان لها الفضل في اكتشاف المواهب الجديدة منذ هذا التاريخ، وتقديس أسماء لمعت في سماء الرواية خلال فترة الأربعينيات والعقود التي تلتها أمثال «كارمن لا فوريت»، «ميجيل دي ليريس»، «خوسيه ماريّا خيرونيا»، «سواريت كرينيو»، «إيلينا كيروج»... إلخ.

ولقد سبق وأن خلعنا صفة (الرواية الوجودية) على ماكتب خلال الأربعينيات، ونود هنا - قبل الخوض في ملامح هذا النوع من الرواية - أن نشير إلى أن كتاب هذا

الاتجاه هم الذين فاجأهم الحرب في ريعان الشباب وبدلوا مسيرتهم الفنية بعدها، حتى نميز بينهم وبين بعض كتاب الرواية من الأجيال السابقة للحرب والذين لم يتخلوا عن اهتمامهم بالشكل وبالأناقة الأسلوبية وتفضيلها على ما عداها من قيم فنية .

(أ) أهم الموضوعات :

لا يمكننا الحديث عن الشبان الذين يمثلون تيار الوجودية في الرواية باعتبار أنهم جيل أدبي متكامل لأنهم يفتقدون إلى التماسك الأيديولوجي، بل كمجموعات طبقا للموضوعات الرئيسية التي تطرقها كل مجموعة .

فالمجموعة الرئيسية داخل أسبانيا (وتتألف من «كاميلو خوسيه ثيلا»، «كارمن لاغوريت»، «ميجيل دي ليس») تركز موضوعاتها على التوالى حول الغيبوبة وخيبة الأمل والبحث عن الأصالة .

وتحاول المجموعة الثانية (التي تضم كل من «أجوستي»، «ثونونجي») بحث الأشكال الواقعية التقليدية من جديد .

أما «تورنتي بايستير» وإيلينا كيروجا فيطرحان مواقف تتسم بالصراع مثل الشك وعدم التماسك الداخلي وتآنيب الضمير والتفاوت بين القول والعمل . . . الخ .
وتحاول المجموعة الرابعة (المثلة في كل من «لويس روميرو» و«دولوريس ميديو») تفسير خمول الحياة اليومية والفشل الذريع الذي يلحق بقطاعات عريضة نتيجة لاتساع الهوة بين الطموحات الجامحة والواقع المكبل .

أما خارج أسبانيا - في المنفى - فنجد أن «سندر» يحاول حقن أشباح ذكرياته بالرمزية وبالواقعية السحرية أو «ماكس أوب» فمجموعاته أسيرة الدمار الذي شهدته أسبانيا في حربها الأهلية ، يحاول من خلالها تتبع أسباب الحرب وردود فعلها المزامنة ونتائجها الأليمة . أما «فرانثيسكو أيبالا» فيتناول الخلفية الفظة للمهزلة المأساوية لأبناء جلدته .

مجالس الفكر

وكل هؤلاء وأولئك يبحثون في موضوعاتهم عن جوهر الشعب الأسباني الذي عبثت به يد الحرب ، فيعثرون عليه مكبلا بالتردد والحيرة . أو يبحثون عنه عند نقطة التقاء الفرد بالآخرين ، فيجدون الفرد يعيش في عزلة قاسية بينما يعيش الآخرون في ذهول وغيوبة تشي باستحالة أو صعوبة اللقاء بينهما .

ويمكن أن تصب جملة الموضوعات السابقة في موضوعين رئيسيين (يتسمان بالسلبية لأنها لا يفيضان إلا إلى الحيرة والتخبط) : التشكك في المصير الإنساني وانعدام أو صعوبة الاتصال بين الفرد والآخرين .

ومن البديهي أن السبب المباشر لسيادة مثل هذه الموضوعات السلبية يرجع إلى الذكرى الساخنة للحرب ، التي حاول الكتاب أن يوضحوا أسبابها وماهيتها وردود فعلها الأليمة من تخبط وبلبلة . و « الكاميلو خوسيه ثيلا » عنوان معبر لسلسلة من روايات ابتدأها بـ (خلية النحل) ، يمكن أن يلخص ما نحن بصده من تحديد للموضوعات ، والعنوان المختار هو : دروب غير مطمئنة (Caminos inciertos) .

(ب) الشخصيات :

يمكن القول بأن أحداث معظم روايات تلك الفترة ، التي تشكل من خلالها الكيانات المستقلة للشخصيات وتحدد معالمها ، لا تتميز بالاستقامة .. أي لا تشير نحو هدف معين وغاية محددة - بل هي عبارة عن زلات وسقطات وانحرافات وإخفاقات متكررة . ولذلك نرى الشخصيات حبيسة متاهة عقيمة ، تدور حول نفسها خائفة ذليلة كتور الساقية ، وعندما تنأح لها الفرصة لمواجهة النفس فانها لا تكشف شيئا لأنها تنظر من خلال مرآة يعلوها الصدا ، تتحرك فقط داخل عزلتها وحسبها الانفرادي بدافع تحقيق رغبة أئمة أو جرم فاحش يؤدي بها إلى هوة سحيقة .

وإذا كانت تلك هي ملامح الشخصيات بعامة فان شخصيات الصف الأول تمتاز أيضا بالعنف والحيرة والتشوش وتحس دائيا بالاضطهاد . وعندما يقدمها لنا الكتاب فإنهم لا يكتفون بما تحمله هذه الشخصيات من صفات مزعزعة بل يعرضونها

كذلك في مواقف متفجرة ، كمن لا يكتفي بما في الوعاء من هشيم فيقرب منه النار . وربما يريد منا الكتاب بذلك ان تقدم لهذه الشخصيات بعض العذر فيما تفعل أو لعلهم يريدون تحريك عواطفنا نحوها عندما يصورونها وكأنها مدفوعة بقدر يصعب دفعه إلى التدمير والتخريب .

وهذه المواقف المتفجرة هي بمعناها التي تدفع الشخصية إلى العنف (الإفراغ شحنة الشك والحيرة الزائدة) أو إلى روتين الإنشغال بأمور تافهة دون هدف جماعي ، أو الانكفاء على ذاتها المحطمة التي لا تنفخ إليها سوى أشباح الماضي البعيد .

ولقد أدى العنف إلى الفظاظة التي تقشعر لها الأبدان ابتداء من رواية « عائلة باسكوال دوارتي » والروتين التافه إلى الواقعية الجديدة كما في رواية « لاشي » (Nada) للكارمن لا فوريث « والانكفاء على الذات إلى استخدام المونولوج وإلى مسيل الذكريات .

وبعبارة أخرى ، فإن شخصيات روايات هذه الفترة إما أن تحطم كل شيء يقف في طريقها - سواء عن طريق القتل أو ارتكاب الفواحش - أو تحاول قضاء الوقت كيفما اتفق من شدة الملل ، أو تعيش في الماضي (تذكر) متطرة جامدة على حافة الهاوية .

(جد) التكنيك :

يمكن أن نسجل في هذا المجال عدة ملامح تقنية خاصة :
- تفضيل البطولة الفردية المطلقة وإعطائها الشخصيات مثل المتمرد ، المنتقم ، الفلاح الفظ ، الصياد ، المرأة العصرية . . الخ .
- تسجيل المواقف السلبية الممتعة والنهايات الاحتضارية السوداء كما في روايات مثل " ميدان مغلق " (Compo Cerrado) ، " عندما أموت " Cuando Voy a morir ، " عنبر الاستشفاء " (Pobillon de ceppo) ، " الساعات الأخيرة " (las ultimas horas) " الروايات الأخيرة " (las ultimas banders) . . الخ .
- أدت الرغبة المتحرقة للفوضى وراء أسباب الحرب ودوافعها إلى بث الروح من جديد في

الأسبانيات الفكرية

تداعي الذكريات الشخصية والتاريخية كما في "باسكوال دوارتي"، "الصلاة على روح فلاح أسباني"، "تاريخ الفجر".

ولكن أهم الخصائص التكنيكية يكمن في ضيق المساحة المكانية والزمانية للأحداث، وإسناد الرواية إلى ضمير المتكلم وشيوع المونولوج: فالمكان الذي تجري عليه الأحداث يتسم عادة بالضيق حتى يتناسب مع الشعور بالحيرة والتردد والانعزالية فيكون مثلاً زنزانة، عتبرا، خانة، قهوة، مجرد حجرة صغيرة... إلخ. أما المساحة الزمانية للأحداث فلا تزيد عن بضع ساعات أو يوم أو أيام قلائل، أي أنها تكون مكثفة بدرجة كبيرة. وتنسب الرواية إلى ضمير المتكلم بقصد سرد السيرة الذاتية مثلما حدث في ثلاثية "أرتورو باريا": "كور متمرد". أو كتكنيك مناسب للسمو إلى طبقات الخيال، أو للتعريف بالخبرة الشخصية المكتسبة من خلال دقة الملاحظة أو المعاشاة مثل "باسكوال دوارتي" و "لاشيء". وأحياناً أخرى كمعبر شعري (غنائي) لإضفاء الحيوية على سرد الأحداث أو لإفراغ شحنة عاطفية مثل "يوميات صياد" "ليجيل دي ليس".

ولقد أدت نسبة الرواية إلى ضمير المتكلم إلى شيوع المونولوج لئلا يفسد من فائدة تعبيرية وفضل في إبراز السيرة الذاتية.

فترة الخمسينات:

شهدت الرواية الأسبانية خلال الخمسينات تغيرات واضحة المعالم والقصص تنبئ عن سريان مفعول تيار جديد يختلف - بصفة أو بأخرى - عن الاتجاه السائد في العقد السابق.

ولقد حمل لواء هذا التغير مجموعة من الكتاب عاصروا الحرب وهم في سن الطفولة أو المراهقة.

كما توجد عدة عوامل خارجية وداخلية ساهمت إلى درجة فعالة في إحداث هذا التغير، نذكر منها: انخراط أسبانيا التدريجي في المجتمع الدولي (وعلى سبيل المثال

قبولها عضواً في الأمم المتحدة عام ١٩٥٥م بعد طردها من عصبة الأمم إبان الحرب الأهلية، خفوت حدة الرقابة بعض الشيء وفتح باب الحوار مع زملاء المسيرة في المنفى، التطور الاجتماعي - الاقتصادي الذي شهدته البلاد خلال هذه الفترة، وازدهار السياحة وإمكانية مغادرة البلاد والاتصال بأداب أخرى.

ويمكننا بداية وصف رواية هذا العقد بالرواية الاجتماعية^١، ذات التركيبة الموضوعية أو الحيادية، التي تولي اهتماماً كبيراً للإطار التاريخي - الاجتماعي وللأزمات الحادة التي يعاني منها المجتمع.

وكما ساهمت عوامل داخلية وخارجية في تغذية هذا التيار الجديد فإن عوامل أخرى أكثر التصاقاً بذوات الكتاب قد حملتهم على السير فيه. فالتركيبة الموضوعية للرواية كانت السبيل الوحيد المتاح أمام الروائيين لممارسة فهم وللإفلات من قبضة الرقابة التي تصادر كل وجهة نظر شخصية مباشرة، كما أن المؤلفين وجدوا أنفسهم مجبرين أمام ضائقتهم بضرورة إعلام شعبهم بحقيقة ما يدور حوله وتجهده وسائل الإعلام الرسمية في إخفائه و(طبخه) بمعرفتها.

وقد لاحظت تباشير هذا الاتجاه للرواية الاجتماعية على أعتاب هذه الفترة برواية 'كاميلو خوسيه ثيلا': "خلية النحل" (١٩٥١). ولم تكد تمضي سنوات ثلاث حتى ظهرت خمس روايات في عام واحد تؤكد جميعها تفشي وذبيح الاتجاه الجديد: "بريق الدم" 'الجنائيو الدوكويا'، "الشجعان" 'كفرناندت سانتوس'، "أرجوحة الرب" 'لفيرير بيدال'، 'ألعاب الأيدي' 'لخوان جويتيسولو'، 'المسرح الصغير' 'لانا ماريا ماتوتى'.

واستقر هذا الاتجاه ورسخت أقدمه برواية 'رفائيل سانتوس فيرلوسيو': "الخزاما" (١٩٥٦)، والتي يعتقد النقاد بأنها تجمع ما بين كل خصائص الرواية الاجتماعية وتمثلها أصدق تمثيل.

(أ) خصائص تقنية هامة:

تسند البطولة في الروايات الاجتماعية إلى الجماعة بدلا من البطولة الفردية المطلقة في روايات العقد السابق، وبدلا من تتابع الأحداث طبقا للتسلسل الزمني كما سبق في الرواية الوجودية فإنها هنا تتزامن، أي تحدث جميعها في رقعة زمنية واحدة، كما أن تورط المؤلف وتدخله السافر ونظريته العاطفية لما يحدث قد انقرض وتلاشى وحل محله التسجيل البارد للكاميرا السينمائية.

ويرجع "رامون بوكلاي"^(٣) هذه الخصائص بالذات إلى تأثر الكتاب بالرواية والسبينا الإيطالية وإلى الخبرة المستفادة من التجارب التي خاضتها الرواية الأمريكية منذ بداية القرن العشرين.

— البحث المستمر عن الموضوعية (الحيادية)، بمعنى الاكتفاء الذاتي لعالم الرواية الخاص. وسر هذا الإتيان من جانب المؤلف يرجع إلى اعتقاده بأن ظهوره في الرواية سيحجب عن القارئ خصائص هذا العالم وأسراره.

— يحتوي هذا النوع من الرواية، لكي يصور الواقع، على بعض التفصيلات الوثائقية لمظاهر كريمة أو غير عادلة توجد بالمجتمع وتحص أوضاعا محددة سواء كانت اجتماعية أو اقتصادية أو سياسية. ويهدف الكاتب من تقديم هذه التفصيلات علوة على وظيفتها التوضيحية - إلى رفض أو نقد الأوضاع المستهجنة (من وجهة نظره بالطبع لأنها بالنسبة لغيره يمكن ألا تعتبر كذلك) في محيط قومي معين وعلى سبيل المثال فإن رواية ألفونسو جروسو: الخندق (la zanja) تصور الحياة اليومية لقرية أندلسية، ولقد ساق المؤلف من خلال سير الأحداث عدة تفصيلات وثائقية (إشارات إلى تصرفات وأوضاع كانت موجودة بالفعل في هذا المحيط الاجتماعي وفي نفس الفترة التي تناولتها الرواية) اتضح منها التفاوت الموجود في الريف الأسباني والظلم الذي يربته الإقطاعيون، أصحاب مزارع الزيتون، في حق الفلاح عندما يضمنون عليه (بيومية) عادلة، وهذا في حد ذاته يمثل نقدا للقوى المستفيدة من الإبقاء على هذا الوضع الاحتكاري.

— لا تعكس الرواية الاجتماعية الأحداث كما لو كانت مرآة صافية ستوية فتخلو حيثئذ من التشويق والمتعة الفنية بل وتحاول عجنها وتشكيلها من جديد - بالضبط كما يقول

الروائي "خوان جويتولو": "لا يمكن هدفها في نسخ الحقيقة، بل إعادة صياغتها وخلقها من جديد" (٨).

- الأماكن التي تدور فيها الأحداث تكون عادة أماكن مفتوحة (في الخلاء تحت مظلة السماء) غير مسقوفة أو مغلقة مثل البحر، الشاطئ، الطرق، حقول الكروم أو الزيتون أو القمح، القرى... إلخ. وإذا ظهرت المدينة أحيانا فما يهم فيها هو: حياة الفقراء أو عادات الطبقة المتوسطة وخاصة البرجوازية التي تكثر المال وتعيش حياة أوكارها الفخمة والمرحجة.

- ولأن القاسم المشترك بين الروايات الاجتماعية هو إلقاء الضوء على الزمن الحاضر فإن أحداثها تدور في فلك المعاصرة غير حافلة بأزمات مضت لم يعشها المؤلفون.

(ب) الموضوعات:

يمكن تلخيص الموضوعات الرئيسية التي تناولتها معظم روايات هذه الفترة في: الإحساس بعدم الفائدة من أي نشاط، العزلة الجماعية، والحرب كذكرى ونتائج.

إننا نجد مثلا أن العزلة والوحدة يضربان بأطناسهما بين شخصيات روايات "الدوكيا" من حراس وغجر وصيادين، بالإضافة إلى الإحساس بعدم جدوى ما يودى من عمل، وهذا يتضح من خلال تكاسلهم وتأففهم وآلئهم وكأنهم في ذلك لا يعملون بل يصعدون حركات تحافظ على كينونتهم ودوام بقائهم.

ونفس السمة السابقة نجدها بين شباب الموظفين وأصحاب الحرف والأعمال الحرة في رواية "الحراما"، وبين فلاحي رواية "الشجعان"... إلخ.

ولكن تلك الشخصيات لا يعيش كل منها في عزلة فردية بل جماعية تضمها مستعمرات سكنية أو أحياء بأكملها أو طبقات اجتماعية أو اقطاعات أخرى مختلفة... عزلة يعكسها الانقسام بين الأغنياء والفقراء. بين المثقفين والأميين، سوق العمل ورأس المال، السريف والمدينة، الشيوخ والشبان. ويرجع "جوتشالو سويخانو" (٩) هذه العزلة والإحساس بعدم فائدة أي نشاط إلى الانقسام بين الأسيان،

علم الفكر

الذي لم تخف حدثه بل تفاقت مع الحرب الأهلية . ومن هنا بالذات يطفو على السطح سر اهتمام روايات هذا العقد بالحرب كموضوع رئيسي يضاف إلى الموضوعين السابقين . ولكن الحرب لم تتناول في حد ذاتها كما لم يتعرض لأسبابها ولا لسيورها بل تذكى أليمة لا يمكن الفكك منها أو كخلفية للأحداث أو من خلال نتائجها وآثارها .

(ج) الشخصيات :

يمكن التمييز بسهولة بين ثلاثة أنواع من شخصيات الرواية الاجتماعية - سواء ما يتعلق منها بالبطولة الجماعية أو الفردية ، والتي لا زالت موجودة في عدد ضئيل جدا من الروايات : شخصيات تتميز بالخنوع والتحمل وعدم الاكتراث ، وأخرى حكم عليها بالسخره ، وثالثة تدلن بشيء من الالتزام تجاه محيطها الاجتماعي (وهذا النوع قليل) ^(١٠).

والنوع الأول موجود في كثير من الروايات مثل هؤلاء الذين يعيشون على هامش الحياة في رواية «الضواحي» (Las afueras)، والأطفال بدون طفولة في روايات «خوان جويتيلوسو» و«أنا ماريا ماتوتي»، والنشأ الكسالى على شاطئ «الخراما»، أو خلف نوافذ المدينة الضيقة، والطبيب المكتم الغم في «زمن الصمت» (Tiempo de silencis) . . . الخ .

وسبب نحمل هذه الشخصيات وسليتها المطلقة يرجع إلى كونها ضحية للعنف ولحكم القهري المستبد . أما المسخرون فتزخر بهم روايات عديدة أيضا : صباد والمضيق، بناء (فواعلية) مجمع الكهرباء ، عمال المناجم ، المهاجرون ، الحمالون . ويمثل العمل بالنسبة هؤلاء - نظرا لظروفه القاسية - مشقة مؤلة وتضحية لاستمرارية البقاء .

أما الملتزمون فنسبتهم أقل من النوعين السابقين : مثل هذا الفلاح الذي يطالب بحق الجميع في استخدام الماكينات الزراعية التي يمتلكها الأغنياء (كما في رواية «الضواحي») ، أو هؤلاء العمال الذين يوحدون صفوفهم للمطالبة بحقوقهم (كما في رواية «الخنق») أو ذلك الطبيب المغمور (في رواية «الشجعان») الذي لا يبخل بجهد

للمساعدة في فلاحه حقول الآخرين بدلا من الاقتصار على العاية بيستانه الخاص ، الذي لم يصب بحمي اللامبالاة والانكماش والتفوق داخل عالمه المحدود .

أما الشخصيات التي عالجتها بعض الروايات التي تهاجم البرجوازية فيبدو أنها لأول وهلة لا تتسب لأي نوع من الأنواع السابقة ، ولكنها في الحقيقة يمكن أن تندرج تحت الصنف الأول لأن كل تصرفاتها وشواغلها اليومية من ملل وكسل وفراغ واحتفالات وغش وذنابل وتفسخ داخلي - تعني عدم استطاعتها التخلص من هذا المحيط الموبوء . وبالتالي وصفها بالخنوع وعدم الاكتراث

ويصور الروائيون الاجتماعيون الأصناف الثلاثة المذكورة للشخصيات من خلال حالات الترخي والكسل والملل والفقر المدقع والغيوبة المتناهية ، ومن خلال صراعات عديدة سواء بين العمل والفقر ، أو العمل والتسليّة أو التسليّة والغنى ، ومن خلال قرارات متردة وعديمة الفائدة .

ولا يوجد في روايات هذه الفترة عنف بل معاناة ، وروتين بل عمل شاق أو تسليّة مريّة ، ولا انكفاء على الذات بل وحدة وعزلة جماعية لا ينجو من يرانها أحد .

فترة الستينات :

مع بداية العقد السابع من هذا القرن أخذت الرواية الأسبانية تشق طريقاً مختلف عن الاتجاهين اللذين سلكتهما خلال الفترة السابقة . . ولم يأت انتحول عشنا نتيجة لعدة ملابس سنشير إليها فيما بعد ، كما أن معظم ملاحظته ترجع إلى تطوّر في التكنيك واللغة بأكثر مما تتسب إلى التغيير في الموضوعات المعالجة . ولقد لحقت موجة الاهتمام بالشكل وباللغة المستخدمة وبعملية الإبداع في حد ذاتها معظم الأجناس الأدبية الأخرى . ولقد حدا ذلك ببعض النقاد إلى اعتبار العقد السابع بداية لانتحول الحقيقي في الفن الروائي بعد الحرب الأهلية ، ودراصة الفترة السابقة له كمرحلة واحدة يذلل عليها الطابع التقليدي أو ما يسمى بالواقعية الجديدة . ومن ذهب هذا المذهب يرى - ومعه الحق في ذلك - أن الرواية الأسبانية خلال العقدين . الخامس والسادس لم تحدث

عالم الفكر

فيها طفرة أو تحول تكنيكي وشكلي بالنسبة لما كان سائدا قبل الحرب أو في أغلب التراث الأسباني بوجه عام ، اللهم إلا فيما يخص الموضوعات المعالجة . كما أنها قد تفوقت داخل الأسوار المحلية ولم تستغد من المحاولات الجادة للتطوير داخل أمريكا اللاتينية ومن روائين علميين مثل بروس ، جويس ، كافكا . . . إلخ .

لكن انتساب الرواية الأسبانية للمخطط الواقعي فيما بعد الحرب وحتى بداية الستينيات قد حكمته عدة عوامل أشرنا إليها في حينها ، كما أنه لا يقلل من قدرها ، بل أنه على العكس من ذلك يشير إلى مدى ارتباط الكاتب بمجتمعه وحجم مسؤوليته تجاهه ومشاركته مشاعره وآلامه ومشاكله إبان كارثة مروعة قلبت كل شيء ، رأسا على عقب . . إذ كيف يتصور أن يجلس كاتب على كومة من الحطام يشاهد الدمار حوله ويحسه بداخله ثم لا يكون له من هم سوى تزويق سحتته الفنية أو امتطاء صهوة خياله إلى بلاد (الواق الواق) ؟ ولو كان قد فعل ذلك لسارعنا إلى اتهامه بالخيانة وتبليد الحس !

لقد فعل الروائيون ما كان عليهم أن يفعلوه ، وهو إيقاف الشعب الأسباني من سباته العميق وتبصيره بمواطن عله وأوجاعه ودعواته للتغلب عليها من خلال هز أركانه بهراوة الواقعية (وتحضرني في هذا المقام الجملة الماثورة التي ردها الفيلسوف ، الناقد والشاعر الأسباني «أونامونوا» إبان فقدان أسبانيا لآخر مستعمراتها في العالم الجديد عام ١٨٩٨) . ويشير النقاد إلى أن فاتحة التجديد في العقد السابع من هذا القرن قد حمل لواءها «مارتين سانتوس» في روايته «زمن الصمت» التي نشرت عام ١٩٦٢ م . والرواية وإن كانت تحتوي على كثير من خصائص (الرواية الاجتماعية) السائدة في العقد السابق ، إلا أن بها أيضا البذور الفنية للاتجاه الجديد (الرواية البنائية) والتي يكمن هدفها الأساسي «في التعرف على الفرد (غالبا ما يكون بطل الرواية) من خلال فحص واستقصاء حنايا ضميره ، وبناء محيطه الاجتماعي بأكمله» (١١) .

ولقد سار كثير من الروائيين في هذا الاتجاه الجديد بعد عام ١٩٦٢ ، بينما استمر البعض في كتابة الرواية الاجتماعية حتى جاء عام ١٩٦٦ أو ١٩٦٧ ، والذي رجحت فيه تماما كفة المجددين (١٢) .

ومن هنا يتضح أن الاتجاه الجديد لم يقطع كل وشائج الصلة بموضوعات (الرواية الاجتماعية) بل حاول عرضها من خلال منظور مختلف: فلا يحاول الكاتب مجرد عرض الواقع وتقديمه بل مراجعته وتحليله وتحليله منطقياً - جدلياً من خلال سلسلة من البراهين والأحداث ثم طرحه بطريقة شمولية تحتوي - أحياناً كثيرة - على مظاهر في غاية التناقض.

ولقد صاحب هذه المعالجة الجديدة للموضوعات أسلوب وتكنيك يحاولان الوفاء بالمطالب الشكلية للرواية خلال هذه الفترة.

ولقد ساعد على هذا التحول، بل ربما دفع إليه، عدة عناصر أساسية، من أهمها:

(١) لتطور الإيجابي في الجانبين الاجتماعي والاقتصادي والذي يفوق حجماً وأهمية ما حدث من تحول في الجانب السياسي. فلقد أدت النهضة الصناعية والرواج السياحي إلى رفع مستوى الفرد ومتوسط دخله، وبالتالي إلى ظهور مجتمع استهلاكي يختلف في الذوق والسلوك والإمكانيات عن مجتمع العقدين السابقين. وقد ترتب على ذلك تغيير في نظرة الروائي تجاه هذا المجتمع وإعادة لترتيب أدواته.

ويفسر لنا «فرناند موران» هذه العلاقة بين الروائي ومجتمعه على إثر الرواج الاقتصادي قائلاً: «... في المراحل الأولى للتوسع الاقتصادي... أحس الروائي أنه مضطر إلى معاناة أحداث ووقائع لا يمكنه التعبير عنها من خلال الإعلام أو الريسورتاج... وعلى هذا فإن التطور الاقتصادي قد فرض على الروائي الموضوع المطروح وهو محاولة فهم المعنى الشامل للمجتمع وليس مجرد الوقوف عند نقد الأحداث» (١٣).

(٢) ومن جهة أخرى فقد شهد عام ١٩٦٦ م ظهور قانون جديد للصحافة، وهو وإن لم يقض على الرقابة إلا أنه خفف من قبضتها وأدى إلى تسهيلات كبيرة في النشر لم تكن موجودة من قبل. كما أن الترهل الرقابي قد فتح باب دور النشر لأعمال أجنبية عديدة وللأسبان في المنفى والذين كانوا يقرءون سرا حتى هذا التاريخ.

الأسبانية

(٣) غزو روايات أمريكا اللاتينية للسوق الأسباني خلال هذه الفترة وتأثر الرواية الأسبانية بها، وخاصة بروايات «كورتاتار» و«بارجس يوسا» و«فويتسر» ولكن نجب الإشارة إلى أن الرواية الأسبانية لم تكن محض تقليد (للموضة) الجديدة في رواية أمريكا اللاتينية ولكنها طوعتها لتوافق الظروف الأسبانية المعاصرة والقلق الفكري الحاد الناجم عن الخلخلة التي ألمت بالمجتمع إزاء التحول من معاناة طويلة إلى انفجار اقتصادي طال انتظاره.

خصائص هامة للتحول الجديد في الستينات :

- أدت الخلخلة التي أحدثتها التحول الاقتصادي والاجتماعي إلى إحساس الفرد بخطر الثلاثي والضياع، ومن ثم ظهرت الحاجة الماسة لمعرفة ذاته المعرفة الكافية من خلال سبر أغوارها وفحص بنية محيطه الاجتماعي بأكمله.
- المساحة التي تفتحصها الروايات شاسعة، متكاملة، (بانورامية)، وتشتمل على كل الطبقات الاجتماعية وعلى الصلوات التي تربط الفرد بالمجتمع مهما كان زمانها أو مكانها، فمن المعتاد استنهاض نمط حياتي بعيد للعيش فيه من جديد بثوب العصر لإبراز التشابه بين ما مضى وبين الحاضر المبهم والمشكوك فيه. ولأجل ذلك يستعين الكاتب بقنوات متعددة الأشكال مثل الصور الفوتوغرافية، الأوراق، الخرائط، الخطابات... إلخ.
- استخدام ضمير المخاطب في المونولوج (المتكلم يتحدث مع نفسه وكأنه يقف أمام امرأة ويتحدث مع صورتها فيها). ويؤكد هذا التكنيك شدة الإحساس بفقدان أو تهديد محور الشخصية، وشدة الحرص على التعرف على الهوية من خلال فحص بنية الضمير وبنية المجتمع بأكمله. إذ يتصور الفرد أن نظرتة الفاحصة بهذا التقسيم والحوار مع النفس، أي الخروج عن نطاق الذات، ستمتد إلى كل ما يمكن إرشاده والأخذ بيده.

وأحيانا تكون النتيجة مرضية، وأحيانا أخرى نجد الفرد لازال يجهل نفسه على الرغم من سعة تأمله فتتملكه الثورة ويصب جام غضبه على الشيء المستغلق فهمه،

يغمره تارة بغيض مرارته وتهكمه، ويلقي عليه الشبهات ويث فيه الشكوك تارة أخرى، أو ينهال عليه بوابل من السباب والشتائم. . . ويساير التعبير اللغوي كل هذه التصرفات فيجمع بين التناقض والتهكم والحذقة والبربرية.

- لا يلف الروائي هنا على الحياد (كما في الرواية الاجتماعية) بل إنه يرفض تماما الأصوات المستعارة (الأحداث الملموسة) ويستجيب فقط لصوته الخاص، الذي لا يستخدمه في الوصف ولكن في الحوار مع عالمه بهدف التقاط المعنى الشامل له. فمارتين سانتوس في «زمن الصمت» لا يتوقف عند حد تصوير الهوة التي تفصل بين ثلاث طبقات اجتماعية في مدريد بل إنه يحاول -بالإضافة إلى ذلك- أن ينصب نفسه حكما بينها، ولذلك يتم الحوار بين المؤلف وبين العالم المحيط به.

ويرى "رامون بوكلاي" -الذي يطلق على هذا الاتجاه الجديد اصطلاح (الرواية الديالكتية)^(١١٦)- أن حوار المؤلف مع عالمه، نتيجة لرفضه الأصوات المستعارة والبحث عن صوته الخاص، يمثل الخاصية الأساسية للرواية خلال هذه المرحلة، وكما يقول بطل رواية "قطع لحاء" (Corte de Corteza)، "لا تلتق بالكلمات التي تخرج من أي فيه من الأفواه. فالتاريخ ليس إلا إسارا متناميا للغة يحيط بالإنسان. . . نحن على وشك أن نسحق"^(١١٧).

- ليس على الرواية الاتصال فقط بالواقع الخارجي الذي تنتمي إليه بل أيضا -وبصفة أساسية- مراعاة القوانين المتطورة التي تحكم صنعها تبعاً لتغير الزمان. ومن هذا المنطلق فإن المؤلف لا يركز انتباهه الآن في الواقع بقدر ما يركزه في اللغة المستخدمة والتي ترتب -بصفة أو بأخرى- حيثيات هذا الواقع.

. ولقد زادت أهمية اللغة والعناية بها لدرجة أننا يمكن أن نتحدث عن ثورة حقيقية في هذا الجانب بالنسبة للعقدين السابقين - سيطرة موجة عامة ترمي إلى تدمير وتحطيم كل ماهو تقليدي ومناوئ من طريق السلاح الوحيد الذي يملكه الكاتب وهو اللغة. وكانت الخطوة الأولى هي تحطيم اللغة التي كانت بمثابة الوعاء الفعلي للقيم المتوارثة لما تنسم به من زيف وتهوؤ. ومن الاستخدامات الجديدة للغة، نذكر: كثرة استخدام الأسلوب غير المباشر، الأهمية التي اكتسبتها الطباعة لما لها من آثار فنية

ونفسية، ولذا عمد الكتاب إلى الاهتمام بتوزيع ما يكتبون على الورق والاستعاضة بالمساحات البيضاء عن علامات الترتيم، الإكثار من الطباق، البحث عن مدلولات جديدة للكلمات بوضعها في مياقات غير تقليدية، الاستفادة بلغة وسائل الإعلام الجماهيرية (من صحافة ومذيعات وتلفاز . . . إلخ) ولكن بعد الرقي بها وإلباسها ثوبا جديدا . . . إلخ^(١٦).

ويمكن التعرف على ملامح هذا التحول الأخير من خلال قراءة الروايات الهامة التي ظهرت في الستينات ومنها نذكر: " عنوان هوية " (Senas de identidad)، " سان كاميلو - ٣٦ " (36. San Camils) س تعود إلى الأقليم " (Volveras a Region) استرداد الكونت دون خوليان " (Reivindicacion del conde don Julian)، " لسو يجبروك أني سقطت " (Si te dicen que Caí) . . . إلخ .

وهكذا نجد أن كل عصر من العصور يحتاج إلى شكل معين من الرواية، فالانتماءات الثلاثة التي ذكرناها تناسب مراحل التطور السيامي والاجتماعي والاقتصادي للشعب الأسباني.

وإذا قلنا مبدأ أن كل مرحلة تغير من نظرة الروائي للعالم المحيط به، فيجب أن نسلم كذلك بتغير مفهوم الرواية في كل منها لأن الروائي يواجه في كل مرحلة ظاهرة الإبداع بشكل مختلف.

ولا يعني هذا بالضرورة تغير الموضوعات المطروقة بقدر ما يعني صلة المؤلف بالعالم المتخيل الذي يحاول نقله إلينا. ومن هنا نجد أن المؤلف في الاتجاه الجديد (الرواية البنائية) يرفض مبدأ عدم التدخل في سير الأحداث (على عكس الرواية الاجتماعية)، لايحه بناء عالم محكم مقبول في جملته من القارئ بقدر ما يهمل إظهار ركائبه، تحطيمه بأسلحته. (الديالكتية)، ولذلك فإن تدخله يعتبر عاملاً حاسماً ويشكل جزءاً مقصوداً من حمة عالمه الروائي.

فترة السبعينيات:

نعترف بداية بأن معظم الدراسات النقدية التي حاولت رصد اتجاهات الرواية والنفاذ إلى ملاحظها العامة - المتناسكة والثابتة - منذ عام ١٩٧٢ م - وحتى العقد الذي نعيش فيه تنسم بطابع الاستكشاف، كما أن أحكامها جزئية تقتصد إلى الشمولية التي يعتد بها عادة عند الحديث عن مرحلة من مراحل التطور الروائي تمتد إلى حقبة رمزية ليست بالقصيرة^(١١٧).

وهذا منطقي، إذا عرفنا أن تلك الدراسات ظهرت في نفس العقد الذي نشرت فيه الروايات، وبالتالي فهي مفتقد إلى البعد الزمني الكافي للرؤية (البابوارمية) وما يتبعها من تأمل وإصدار للأحكام. ولذا نجد أن الكثير من القاد لا يجد حرجا في التنبيه إلى أن مايقوله هو مجرد وجهة نظر فيما يدور حوله ولا يعبر عن رأي قاطع وشمولي، ومرور الأيام وحده الكفيل ببيان صدق وجهة النظر هذه أو مراجعتها في ضوء ما يستجد من أمور لم تكن في الحسبان.

ولا يعني هذا أن وجهات النظر الخزنية في مثل تلك الأحوال عديدة القيمة والنفع لأنها يمكن أن تتغير، بل أن لها فائدة مزدوجة - على حد تعبير "جونثالوسويخانو" في بحث له عن الرواية خلال الفترة التي تعيننا الآن^(١١٨) - فهي تعين القارئ المتبع على معرفة الاتجاه الذي تسير فيه أعمال الروائيين الذين يقرأ لهم، كما تساعد الكاتب المتضامن على الاطلاع على ابداع زملائه المشابه أو القريب من إبداعه، وغير المتضامن - الذي يؤثر الانفراد بطابع حاص لا يشاركه فيه غيره - حتى يستطيع الفرار من التقارب الغير مقصود من جانب الآخرين.

ومن وجهات النظر التي ثبتت صلاحيتها حتى الآن فيما يتعلق بإلقاء الضوء على خصائص الاتجاه الجديد في الرواية الأسبانية خلال فترة السبعينيات وجهة نظر "سويخانو" في بحثه المشار إليه، ومنعتمد عليها في معظم ما سيأتي من حديث، ولكن قبل ذلك يجب أن نشير إلى التحول السياسي الكبير الذي حدث في أسبانيا خلال هذا العقد والذي أعاد تشكيل ضمير المجتمع وخاصة الكتاب والمدعين. فإذا

الرواية والفكر

كانت عدة عوامل (اجتماعية، اقتصادية، سياسية، ثقافية) قد تقاسمت فيما مضى مسئولية تحديد معالم الرواية فإن المناخ السياسي هنا قد اضطلع بالدور الأكبر.

لقد مات "فرانكو" عام ١٩٧٥م وبدأت أسبانيا بعده في خوض تجربة الديمقراطية. وإزاء هذا التحول تنفس الأدباء الصعداء لانتهاه فترة القهر والاستبداد، ورأي بعضهم أن الديمقراطية المنتظرة قد غدت على الأبواب وعليهم تعويض مافات والاستفادة من الحرية الشابة في إبداعاتهم، بينما كانت نظرة البعض الآخر تشاؤمية - لطول فترة الإحباط - إذ تصوروا أن ماضى من سنوات كبت واستبداد طويلة لا يمكن تعويضه بأي حال من الأحوال.

ولقد استفادت الرواية من كلا الموقفين وتأثرت بهما شكلا وموضوعا: فأصبحت عدوى الحرية والشعور بالسيادة الصنف الأول من الروائين ووجدنا شخصياتهم تنمو وتستقل وأصبحوا يمسكون بكل مقاليد عوالمهم الروائية. كما حاولوا البحث عن وسيلة تعبير جديدة من خلال النقد والثورة على أسلوبهم الروائي، وإفساح المجال لأرقى أنواع الخيال (الفانتازيا).

أما الصنف الثاني من الروائين فقد أضاف تفصيل الذكريات الشخصية في شكل حوار لمراجعة الماضي وللتنبؤ بمعالم المستقبل.

ويمكننا - من هذا المنطلق - تحديد ملامح الرواية الجديدة بثلاثة:

(١) الذكريات الذاتية والمصاغة في شكل حوار، كما في روايات: " حوارات الغروب" (١٩٧٢) لباث دل سوتو، " السلاسل" (١٩٧٤) لكارمن جاييتي، " حروب الأجداد" (١٩٧٥) لميجيل دي ليس، " فانيان" (١٩٧٧) لباث دل سوتو، " الحجرة الخلفية" (١٩٧٨) لكلا من جاييتي، " الفتاة ذات السرورال الذهبي" (١٩٧٨) لخوان مارس " ... الخ.

(٢) النقد الذاتي لعملية الكتابة نفسها أو القراءة، كما في روايات: " الإحصاء" (١٩٧٣)، " خضرة مايو حتى البحر" (١٩٧٦)، " كوليرا أكيلس" (١٩٧٩) - والروايات الثلاث للويس جويتولولو، " خوان دون أرض، ١٩٧٥ لخوان جويتولولو" مقتطفات من سفر الرؤيا" (١٩٧٧) لتورنتي بايستير ... إلخ.

(٣) وإطلاق العنان للخيال لاختراع شخصيات ومواقف غير حقيقية كما في معظم الروايات السابقة بالإضافة إلى روايات أخرى مثل : غرفة الظلمات " (١٩٧٣) لكاملوخوسيه ثيلا ، " في الدولة " (١٩٧٧) لخوان بينيت . . . إلخ .

أهم الخصائص الفنية :

يرى جونثالوسوبيوخانو أن الخصائص الفنية للرواية خلال هذا العقد لا تعني فقط التبشير بالتجارب الجديدة بقدر ما تعني ثورة على الماضي وقطعية واضحة بالنسبة له ، ومن أهم الخصائص التي ذكرها تشير إلى وضوح شخصية الروائي فيما يكتب ووعيه الكامل بأحقيقته في الاختراع ، يشهد على ذلك تدخله السافر في صياغة عالم الرواية الخاص ، وسلطته المطلقة وتوجيهه الكامل للشخصيات .

- انتقاء عملية سرد ملائمة لقوالب مختلفة (تسهم جميعها في الإطاحة بتناسق الرواية وتزويق نسيجها) : حوارات مزدوجة ، خطابات دون ردود عليها أو بتلك الردود ، ذكريات - أحلام - تقليدات ساخرة ، (يوتوبيا) - نظريات ، يوميات مذكرات - قصائد - أساطير ، خرافات مسلية ، قصة داخل قصة .

- الإحساس بالزمن في هذه الروايات ملفني عماما ، بمعنى تحويل الزمن من وعاء للأحداث والمواقف إلى فاعل لها ومساهم في تكوينها (زمن تكويني) .

أما المساحة المكانية فتعرض غالباً في صورة مجازية : معمل للصمير ، كهف "ميتافيزيقي" صغير على حافة الهاوية (مثل مذبح الظلمات في رواية "غرفة الظلمات" ، ردهة الموت في "السلاسل" ، عيادة الأمراض النفسية في "حروب الأجداد ، خان السهل الموحش في رواية (في الدولة" ، المعزل الصيفي في "الفتاة ذات السرورال الذهبي" . . . إلخ) ومن هذه الكهوف الميتافيزيقية "يشعر الفرد في التحلق إلى أفق غير محدودة أو محدودة .

- من أهم خصائص رواية العقد السابق أن عملية السرد كانت تتم في شكل حوار بين الفرد (البطل ، عادة) ونفسه ، وكأنه يتحدث مع صورته في المرآة . فالفرد المتحدث هو ضمير المتكلم (أنا) ، أما الصورة فتعبر بلسان المخاطب (أنت) .

أما هنا - في روايات هذا العقد - فتتسع المسافة بين الأصل والصورة وكأنها متحاوران مختلفان تماما لكل منهما شخصيته المستقلة، وإن كانت إحدى الشخصيتين المتحاورتين تمثل البطل والأخرى شخصية مزعجة الهوية. أما بالنسبة للحوار الذي يتم بينها فإنه ليس فكريا أو تأمليا أو تعليميا، بل حوار عاطفي ساخن لدرجة الحمى، ديالكتيكي، يتناول مامضى وما سيأتي بعد... حوار يكشف عن خيبة الأمل في "الأيديولوجية" السائدة، التوتر الدائم بين الفرد والمجتمع، بين رغبة الفرد الصريحة في الاتصال الحيوي وبين القيود الصارمة التي يفرضها عالم القوانين والعادات، بين ماكان يمكن أن يكون في مناخ ديمقراطي حر وبين مايستحيل حدوثه بعد سنوات طويلة من القمع والإرهاب المادي والمعنوي.

- يحاول الروائي عند التعبير عن الفوضى السائدة عن طريق الكتابة أن يتقمص كل الأنوار في وقت واحد: فهو الراوي والبطل والخصم والقارئ والناقد، ويحاول ذلك من خلال العديد من التجارب التي يوحى مظهرها بالحرية، والتحكم في توزيع الكتابة على المساحة البيضاء لكل صفحة.

- الشخصيات التي تصطدم بها عملية السرد تتضاءل - في معظم الأحيان - لتحول إلى بهلوانات أو أشباح تحمل مجرد أسماء، أي شيء يمكن تصوره ماعدا شخصيات طبيعية ذات كيان مستقل.

- في حالات كثيرة تطمح الرواية ذاتها إلى التحول إلى نص شعري كل ما فيه ينضج موسيقى سواء كانت كلمات أو أفكارا أو خيالا، (يضرَب بجذوره في وحل الذكرى ويسمو على جناحي "الفانتازيا").

- يبدو أن الموضوع الرئيسي للرواية الجديدة يكمن في البحث عن معنى الوجود من خلال قيمة الكتابة في حد ذاتها. ومن هنا كثرة الإشارة إلى الأدوات الكتابية: شرائط الآلة الكتابية، أقلام، صفحات، إسطوانات، ورق لفاف، مكاتب، مسودات، ورش ومكاتب تجليد وطبع... إلخ.

- تستعين بعض الروايات بالشخصيات الأسطورية أو النموذجية عند بحثها عن شيء تستند إليه لكي تضفي قيمة الفوضى السائدة.

- إذا حق لنا نتحدث عن الخاتمة أو النهاية في مثل هذا النوع من الرواية فلنأنا نجدها

نفرض نفسها عادة بواسطة التكرار الذي يكبل حركة السرد ويوجهها لتأخذ أحد هذه الأشكال : حوارات ، ترنيمات ، محادثات ، قراءات خطابات ، استجوابات ، لاتلبث أن تحبو جميعها شيئا فشيئا حتى تنطفئ لعدم وجود القدرة على الاستمرار. هذه هي أهم الدروب التي سلكتها الرواية الأسبانية بعد الحرب الأهلية وحتى مشارف الثمانينات ، وأود أن أسجل في نهاية بحثي هذا أن الأدب الأسباني لم يحظ - حتى الآن - في عالمنا العربي بالاهتمام الذي يستحقه ، والمجال لايتسع لشرح الأسباب . . والله تعالى أعلى وأعلم .

الهوامش

(١) - أنظر Jové G. Lopez Historia de la literatura española, Ed. Vicens - Vicens, Barcelona, 1966. PP 604 - 605.

(٢) - لمزيد من الاطلاع على أثر الحرب الأهلية في الحياة الثقافية، انظر:

Isageto G. de Nora (La novela española Contemporánea, Gredas, Madrid, 1982 3^o tomo, pp 62-64

(٣) انظر Francisco Rico Historia Y Crítica de la literatura española - Domingo Ynduráin, Epoca Contemporánea (1939-1980) Ed. Crítica Barcelona, 1981 pp 319 320

(٤) انظر Novelistas españoles de posguerra Edición de Rodolfo Cardona, Taurus, Madrid, 1976 PP 47-64

(٥) ونجد شبيها له وللموضوع أيضا في كثير من قصص الشطار الأسبانية خلال القرنين ١٦، ١٧ وفي العديد من الروايات الواقعية التي ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. أي أن التراث الأسباني - قديمه وحديثه - يفيض بالعديد من الأمثلة، ولقد حدا ذلك ببعض النقاد إلى عقد مقارنات بين قصة "ثيلا" هذه وبين قصص الشطار سواء من ناحية الموضوع أو من الناحية الفنية.

(٦) توجد عدة مسميات أخرى لتوصيف الرواية خلال هذه الفترة ولكنها جميعا ذات مضمون واحد، فمنها الواقعية الجديدة، والواقعية الاجتماعية، والواقعية الوثائقية، وقد سبق وأن ذكرنا أن لفظ الواقعية يمكن أن يسع على انتاج كل الفترة من بعد الحرب وحتى بداية السبعينات، ولكنها لأي الواقعية - قد سارت في عدة اتجاهات طبقا لرأي " سوييخانو" الذي اعتمدنا عليه.

(٧) انظر Francisco Rico, Historia , Domingo Ynduráin Epoca Contempo - tanea . P 411.

(٨) المرجع السابق، ص ٤٢١

(٩) انظر Novelistas españoles de posguerra I, I diccion de Deadolito Cardona Taur, Madrid 1976, P 54

(١٠) انظر Francisco Rico Domingo Ynduráin Epoca Contemporánea PP. 424-426

(١١) انظر A. Bartra, A. Berlanga Yotón. Introducción a la literatura española a través de Los Textos Madrid, 1979, tomo 4, pñal ISIMO.

(١٢) انظر Francisco Rico Historia , Domingo Ynduráin Epoca contemporánea P 346

(١٣) المرجع السابق، ص ١٢

(١٤) - المرجع السابق: ص ٤١٠ إلى ٤١٥.

(١٥) المرجع السابق، ص ٤١٣.

(١٦) انظر Jose M. Cistellet (Nueve nov istas, Poetas españoles Bartra, Barcelona, 1970, P 17 Y SS

(١٧) من هذه الدراسات الجزء الذي خصصه "مارتينيث كاتشيرو" - أحد المتخصصين بالأعلام في

دراسة الرواية الأسبانية بعد الحرب — في كتابه "تاريخ الرواية الأسبانية" للمحدث عن فترة السبعينيات

Marquez Cochery Hiviana de la novela española entre 1936, 1975. Cusate, Madrid 1979. Pp 260 266 289

وبه يعرض وقائع تاريخية تخص الروائين المحدثين في الأدب وحزب الكتارياس وبعض دور النشر التي حاولت من جاسها تقديم أصوات جديدة. كما أشار إلى جانب من ردود الفعل المباشرة لبعض النقاد إزاء هذه الوقائع، ولكنه لم يتحدث عن وجود حصائص جديدة في الرواية تعي التحول في المسار أو يميز سرياناً معول اتجاهات العقد السابق

(١٨) أنظر ١ Gonzalo Sobejano (Ante la novela de los años setenta. Invalia, enero 1986 - 397 1979) Pp ١ 22 وهذه الدراسة أعيد نشرها في السلسلة التي يشرف عليها "مراشيسكوريكو" عن تاريخ ونقد الأدب الأسباني (الحزب الثامن). وطبيعة هذه السلسلة تكمن في دراسة الأدب الأسباني من بدايته وحتى ١٩٨٠ من خلال عرض أهم الدراسات النقدية — سواء بالتحليل أو إعادة الشر الكامل على حسب طول وقصر الدراسة — لكل فرع من فروع الأدب الأسباني. والسلسلة قد خرجت حتى الآن في ثمانية مجلدات تولى مهمة كل مجلد منها — سواء من ناحية الانتقاء لأهم الدراسات أو عرضها والتقديم لها . . . إلخ — أستاذ وناقد متخصص في الحقبة الزمنية التي يشملها المجلد. ولقد وفر هذا المشروع الصنم للباحثين في مختلف فروع الأدب الأسباني مادة علمية ثرية ونادرة في معظم الأحيان.

العدد القادم من المجلة
الأثار السلبية النفسية
للاحتلال العراقي على الكويتيين

١ - التأثيرات السلبية المعرفية والانفعالية والسلوكية التي يعاني منها الكويتيون نتيجة الاحتلال العراقي .
د . حامد الفقي

٢ - الضغوط التي تمرض لها الأطفال الكويتيون خلال العدوان العراقي .
د . عبدالفتاح القرشي
٣ - الاضطرابات النفسية الحسية الناجمة عن العدوان العراقي عند المراهقين الكويتيين .
أ - خضر يارون

٤ - الشخصية وبعض اضطراباتها لدى طلاب جامعة الكويت .
د . عويد سلطان المشعان
٥ - اضطراب الضغوط التالية للصدمة .
د . أحمد عبدالحالقي



شخصيات وآراء

← ظاهرة التنقل في حياة الشيخ عبدالعزيز الرشيد

ظاهرة التنقل في حياة

الشيخ عبدالعزيز الرشيد

د. فتوح الخترش

• أستاذ مساعد بقسم التاريخ بجامعة الكويت

تمهيد:

تتلم هذه الدراسة ، بتعليل ظاهرة التنقل والاعتراب في حياة الشيخ عبدالعزيز رشيد ، وبيان الأسباب والغايات التي دفعته إلى الرحيل ، وأثر ذلك في توجهاته الإصلاحية التي كانت الكويت قاعدتها الأولى لديه .

وظاهرة التنقل وارتداد الأفاق لم تكن الظاهرة الوحيدة في حياة الشيخ عبدالعزيز الرشيد فالمعروف أن هناك ظواهر أخرى تستدعي الانتباه وتستحق الدراسة في حياته ، ولا أجاوز الحقيقة إن قلت إن عبدالعزيز الرشيد نفسه يشكل في الحياة الثقافية الكويتية ظاهرة منفردة لأنه كان الوحيد من بين مثقفي الكويت الذي شارك وضرب بسهم وافر في الحركة الإصلاحية الكبرى التي عمت أرجاء الوطن العربي والشرق الإسلامي ، فقد استطاع من خلال انتقاله وأسفاره أن يناضل من قواعد أخرى غير الكويت أكثر استشرافاً لأفاق العمل الإصلاحي ، ومن هنا كان اهتمامي بظاهرة التنقل في حياته .

ظاهرة مشتركة وأهداف مختلفة :

إذا كان الشيخ عبدالعزيز الرشيد منفرداً من بين أبناء وطنه في المشاركة الإصلاحية العامة ، فإنه لم يكن منفرداً في ظاهرة التنقل والترحال . لقد ماثله في ذلك كثيرون من

أبناء وطنه، من قبله ومن بعده، منهم من ارتحل لطلب العلم، ومنهم من تنقل في البلاد البعيدة ياحثاً متطلعا إلى آفاق أكثر رحابة للعمل أو العطاء، ففكرة الارتحال والتنقل ليست من المستحدثات في الحياة الكويتية، التي قامت أصلا على التنقل والسفر بدءاً من رحلات الغوص إلى السفر بأنواعه ووجهاته المختلفة.

بل أن الكويت نفسها في تأسيسها وتشكيلها كانت ثمرة قدرية من ثمرات ذلك النزوع نحو الآفاق الأمتنة الكريمة، يوم ارتحلت جماعات العتوب من نجد في ذلك الارتحال الجماعي الكبير، وما تلاه بعد ذلك من انتقال العائلات والأسر النحدية تباعاً إلى الكويت، ومنها أسرة الرشيد نفسه.

وتتحدث الروايات المحلية، عن رجال سبقوا الرشيد في هذا التطلع نحو الآفاق البعيدة، منهم الشيخ عيسى بن علوي الذي رحل إلى مصر وتوفي فيها سنة ١٨٦٣، وماجد بن سلطان بن فهد الذي رحل إلى مصر ثم تنقل في إمارات الخليج وتوفي في سنة ١٩١٨^(١)، والشيخ أحمد بن الشيخ خالد العدساني الذي ارتحل إلى الأحساء ثم إلى بومباي ثم إلى مصر ثم إلى الهند مرة أخرى وأخيراً إلى الحجاز.^(٢)

كما تتحدث الروايات المدونة عن كثير من رحلات أهل الأدب والشعر من بعد الشيخ الرشيد أو في زمانه. منهم المرحوم محمود شوقي الأيوبي الذي قضى معظم سنين حياته في الأسفار مرتحلاً متنقلاً ما بين العراق والشام ومصر ونجد والحجاز ثم اندونيسيا حيث أمضى عشرين سنة متنقلاً بين مدنها وقراها، والتقى خلالها الشيخ عبدالعزيز الرشيد^(٣). ومنهم الشاعر خالد الفرج الذي ارتحل إلى الهند وأقام في بومباي، ثم تنقل ما بين القطيف وقطر ومسقط والدمام والبحرين والكويت ودمشق وبيروت، ومنهم عبدالله الصانع الذي تنقل بين مدن الخليج وأقام في دبي ثم في عمان، ومنهم كذلك حجي بن قاسم الحجري الذي قضى شطراً من حياته في نجد والحجاز وعبد اللطيف النصف الذي ارتحل إلى الأحساء عام ١٩٣٥، وداود الجراح الذي سافر إلى الهند وتنقل في إمارات الخليج، وأحمد خالد المشاري الذي سافر إلى البحرين والعراق والهند واستقر فيها^(٤).

ونزعة التنقل والارتحال هذه تكاد أن تكون عامة لدى الكويتيين، سواء أكانوا من أهل

العلم والفكر، أم من رجال الأعمال، من أمثال محمد الفرج الدوسري والد عبدالله الفرج، وآل الحمد الذين كانت لهم مكاتب تجارية في عدد والبصرة وبومباي (١٥)

هذه الظاهرة العامة في الجيل المعاصر للشيخ عبدالعزيز الرشيد ترجع إلى أسباب ودوافع مختلفة أهمها الدوافع الاقتصادية أو المعاشية أو الثقافية، وليس في ذلك الجيل من مائل الرشيد في ارحماله للإسهام في حركة الإصلاح أو معاشتها سوى خالد الفرج الذي اتخذ من البحرين ميدانا للعمل الإصلاحي من بعد الكويت.

وقبل أن نبدأ الخوص في رحلات وأسفار الشيخ عبدالعزيز الرشيد، نري أن تلقى صوءاً في نسبه ومولده، هو عبدالعزيز أحمد الرشيد البداح، ولد من أبوين كويتيين، من أصول نجدية. فأصله من قرية صلبوخ في نجد، وقد ولد بين ١٣٠١هـ أو ١٣٠٥هـ، فلم تتفق المصادر التي رجعت إليها على سنة ميلاده، فقد جاء أنها ١٣٠١هـ وتوافقها ١٨٨٣م، كما أنها سنة ١٣٠٥هـ وتوافقها ١٨٧٨م. وقد جاء في مذكرات رفيق دربه «يونس بحري»، الذي شاركه في بعض أعماله وزامله في جواره فيما بعد، وأصدر معه مجلة الكويت والعراقي تحت عنوان صمحات مطوية عن الشيخ عبدالعزيز الرشيد، أنه ولد سنة ١٨٩٧، وأنه ولد -أي يونس بحري- في نفس العام وأنه يكبر الرشيد بستة أشهر (١٦). واعتقد أن التاريخ حرف أثناء الكتابة على الآلة المطبعة وأنه سنة ١٨٨٧م. ولم يكن سنة ١٨٩٧م.

رحلات الشيخ عبدالعزيز الرشيد :

لكي يستطيع الباحث أن يحدد مسارات التنقل والترحال لدى الشيخ عبدالعزيز الرشيد، عليه أن يذلل جهداً مزدوجاً، فإن التحديد يقتضي تعيين الزمان والمكان، فإذا تم ذلك شرع في رسم تلك المسارات التي لم تتفق المصادر والمراجع في تحديدها كما حدثت، ولم يذكر أحد منها التوقيت الزمني لكل رحلة، ولا المكان الذي بدأت منه، ومثال ذلك أن أحداً من الذين كتبوا عن الرشيد لم يذكر من أين رحل إلى الأستانة، ومتى تم ذلك، وفي أي سنة؟ ولماذا رحل إليها، وماذا فعل هناك؟. وإذا وجدنا من ذكر شيئاً عن سبب هذه الرحلة، فإنه لايزيد عن القول بأنه: رحل إلى الأستانة لطلب

العلم، أما أين هذا العلم، وعند من؟ أو في أي معهد، وبأية لغة، وماذا درس؟ فهذه أسئلة لانجد لها أجوبة شافية. كما يواجهنا التناقض في الروايات. مثال ذلك الاختلاف بين في مدة إقامته بمصر، فمن قائل أنها استغرقت أسبوعاً إلى قائل بأنها امتدت إلى ستين. وما ينطبق على أسفاره ينطبق على الكثير من مراحل حياته. والسائد في الكتابات المتوفرة عن الشيخ عبدالعزيز الرشيد الاضطراب والغموض والتعميم، ويغزى ذلك كله إلى قلة المصادر الأصلية التي يركن إليها الباحث، وأعني بذلك ندرة الكتابات التي كتبت عنه في الفترة التي تلت وفاته ١٩٣٦ إلى وقتنا الحاضر، وهي فترة مهمة بالنسبة لنا، لأنها كانت تزخر بمعارفه وأصدقائه، أما اليوم فإن أكثرهم ينعم برحمة الله تعالى.

ورغم هذه المصاعب، فقد عاينت ما توفر لي من مصادر وحاولت التوفيق بين ماورد فيها عن طريق الترتيب والمقارنة والاستقراء، لأصل إلى وضع تصور موضوعي عن رحلاته بمواقيت زمنية تتناسب مع مراحل حياته وإنجازاته والأحداث المرافقة لذلك.

فترات الاستقرار في الوطن :

تعتبر الفترات التي قضاها الشيخ عبدالعزيز الرشيد في وطنه الكويت، مجالا مفيدا للتعرف على أمور كثيرة، منها الاستدلال على مواقيت الرحلات وأهدافها ودوافعها وعلى العوامل النفسية والاجتماعية التي أسهمت في تنمية رغبته في الارتحال وارتداد الآفاق، وعلى التطلعات الفكرية التي راودته أثناء ذلك كله والتي أسهمت بقسط وافر في تشكيل هذه الظاهرة في حياته.

وتتقسم مدة إقامة الرشيد في الكويت إلى ثلاث مراحل رئيسية وهي :

الطفولة، والتعلم في الكويت، وما بعد سياحته الأولى لطلب العلم والاطلاع،
وستحدث عن هذه الفترات كلا على حده.

طفولة الشيخ عبدالعزيز الرشيد :

أمضى الشيخ عبدالعزيز الرشيد في الكويت مسقط رأسه طفولة مثمرة ، إذ تربى في حجر والديه على سعة في العيش ، فقد كان والده أحمد الرشيد البdach تاجرا من تجار الكويت المـعدودين^(١) ، وقد أتاحت له فرص التعلم على نحو جيد كان العامل الأقوى فيها استعدادـه الفطري وذكاءه المتوقد ورغبته القوية ، ويروى بـونس بحري نقلا عن رفيق دربه الشيخ عبدالعزيز الرشيد من هذه المرحلة فيقول :

" روى لي أبو يعقوب الشيء الكثير عن طفولته التي لم يتخللها فقر مدقع وأحداث ، حـدة ولكنه أصيب بالجدري وهو في الخامسة من عمره ، أفقده عينه اليسرى ، فأخرجها له المغفور له ثـيان الغانم وكان ملما بالطلب العربي . "

ويتابع بونس بحري نقلا عن الشيخ الرشيد ، روايته فيقول : -
" بأنه كان يأتي في الجمع و الأعياد إلى مجلس الشيخ مبارك الصباح ليقرا من القرآن الكريم لأنه كان يجيد ترتيـله " بصوت جميل وأداء متقن " ، فيغمره الشيخ مبارك الكبير بعطفه ورعايته " (٢)

فترة التعليم في الكويت :

يذكر محمد ملا حسين أن والد الشيخ عبدالعزيز الرشيد أدخله الكتاب المطوع " فتعلم القرآن الكـ... .. " ، ثم درس الفقه والعلوم العربية والعقائد على يد... .. " (٣)

ويذكر بونس بحري عـطوطه أن دراسة الرشيد في طفولته كانت دينية وأنه حفظ القرآن الكـ... .. عن ظهر قلب وهو في الثامنة من عمره .

ويتحدث الشيخ الرشيد عن تعلمه الأول في ورقة مخطوطة بدون عنوان ، واضح فيها النقل عن أصل مفقود أن والده اقتاده وله من العمر ست سنوات إلى الملا زكريا

الأنصاري الذي كانت له " مدرسة لتعليم القرآن الكريم تقع مقابل مسجد آل عبدالرزاق من جهة الغرب " (١٠٠) .

ومن خلال هذه الروايات الثلاث ، يتبين أن الشيخ الرشيد تلقى تعليمه الأول في كتاب " مطوع " الملا زكريا الأنصاري ، وأنه حفظ القرآن عن ظهر قلب خلال ستين ، ثم انقطع عن طلب العلم فترة عمل فيها مع أبيه ، وعن هذا يقول محمد ملا حسين " ولما ترك الكتاب تعاطى التجارة مع أبيه وكان إذ ذاك من تجار الكويت المعدودين ويشغل بتجارة الصوف وجلد البهم " الغوزي " فزاوول البيع والشراء مدة وهو لا يفكر بالعلم لأنه لم يتذوق حلاوته ، لكنه أحب القصص الخرافية كقصه حسن الصائغ وغيرها * ، ثم زاد هذا الولع حتى تحول إلى علاقة شديدة بالعلم فدرس الفقه والعلوم العربية والعقائد على الشيخ عبدالله بن خلف الدحيان (١٠١) .

ومن الواضح أن فترة تلقيه العلم عند الشيخ الدحيان ولدت في نفسه شغفا وحبا للمعرفة ، وأن هذه الفترة لم تكن بالقصيرة ، لما كان يتمتع به الدحيان من علم واسع وخلق رفيع أدى إلى معاملة حسنة ، فأحب التلميذ أستاذه وحجبه أستاذه إليه طلب العلم وهو ما يبرر تطلع الشيخ الرشيد من بعد تخرجه على يد الشيخ الدحيان إلى مواصلة طلب العلم خارج الكويت .

الارتحال لطلب العلم :

أحسن الشيخ عبدالعزيز بعد تلقيه العلم عن الشيخ عبدالله الخلف الدحيان أنه بحاجة إلى المزيد ، وأدرك أنه لن يحصل في الكويت أكثر مما حصل ، فلم يكن في زمانه من هو أعلى قدما في العلم من الشيخ عبدالله الخلف الدحيان في الكويت ، وكان على طلاب العلم في الكويت الراغبين في الاستزادة والتوسع آنذاك أن يتوجهوا إلى إحدى ثلاث جهات : (الزبير أو الأحساء أو الحجاز) أما بغداد أو مصر ، فكان السفر إلى إحداها أملا لا يراود إلا من ساعدته الظروف ، فدرس الشيخ في الثلاثة الأولى ، وقد دفعت همه الشيخ الرشيد ورغبته في طلب العلم والاطلاع والمشاركة في الحياة الثقافية إلى الارتحال إلى هذه الجهات جميعا ، بل زاد عليها بسفره إلى الأستانة .

وكانت البداية توجهها نحو أقرب الموارد ، الزبير ، التي كانت هي والأحساء خلال القرن التاسع عشر ومتصف القرن العشرين مركزين مهمين من مراكز العلم في الخليج والجزيرة العربية ، وكانتنا تـزخران بصفوة من العلماء في الفقه والحديث واللغة والأدب ، وقد درس في الزبير أو الأحساء أو فيها معا أكثر رجالات الكويت والخليج العربي ، ومنهم الشيخ عبدالله الخلف الدحيان أستاذ الشيخ الرشيد ، والشيخ يوسف بن عيسى وكثيرون غيرهما ، وقد فاتح الشيخ عبدالعزيز أباه في مسألة سفره إلى الزبير لطلب العلم فلم يجد لديه تأييدا ، لكن الشيخ أضمر في نفسه هذه الرغبة الكريمة ، وأخذ يبحث عن وسيلة لتحقيق أمنيته ، فما كان منه إلا أن انتهر فرصة غياب والده فرحل لأول مرة إلى الزبير ليتعلم على أيدي علمائها ، ولم يمكث طويلا هناك حتى عاد ، ثم أخذ يتردد على الزبير ، قدّرس فيها الفقه والفرائض والنحو ، وكان من أبرز أساتذته هناك محمد بن عوجان^(١٣١) ، ومن المرجح أن تكون فترة دراسته في الزبير بعد دخول القرن العشرين ما بين ١٩٠٣ - ١٩٠٤ ، إذ كان للشيخ الرشيد من العمر ثمانية عشر عاما .

بعد ذلك أخذ يتطلع إلى المزيد من طلب العلم وكان من الطبيعي أن تكون وجهته الأحساء ، فقصدها في عام ١٩٠٦ على الأرجح ، ودرس فيها الفية ابن مالك في النحو ورسالة التصوف .^(١٣٢)

وبعد ذلك يذكر محمد ملا حسين أن الشيخ الرشيد قصد بغداد سنة ١٩١١ ، ودرس فيها على يد الشيخ محمد شكري الألويسي ، وعلى يد أخيه علاء الدين الألويسي من بعده ، شرح السيوطي على ألفية ابن مالك .

ومن الملاحظ أن اختياره للمجتهات الدراسية يتناسب في التسلسل مع سلم التحصيل العلمي والتدرج في المعرفة ، مما هو متعارف عليه في العلوم الشرعية وما يشدرج معها من علوم اللغة والنحو والصرف فمن حفظ القرآن لدى الملا زكريا الانصاري إلى الفقه وعلوم اللغة العربية والعقائد من الشيخ عبدالله الخلف الدحيان ، إلى تكملة تحصيل الفقه والفرائض والنحو عند محمد بن عوجان في الزبير ، إلى شرح الفية ابن مالك في الأحساء ، ثم شرح السيوطي على الألفية لدى الأخوين

حياة المفكر

"الألوسي" في بغداد ولاشك في أن الشيخ الرشيد كان يعزز هذا التحصيل العلمي شبه المنهجي بمطالعات وقراءات أخرى ، وتشهد على ذلك كتاباته ومحاضراته وفتاويه ، مما دعا الشيخ يوسف بن عيسى حين عاد إلى الكويت إلى إجازته في العلم الشرعي (١١) .

الرحلة إلى مصر والأستانة :

لأتذكر المصادر تسلسلا متفقا عليه لرحلات الشيخ عبدالعزيز الرشيد وتنقلاته في البلاد بعد سفره إلى بغداد فمن المؤكد أنه سافر إلى الأستانة وإلى القاهرة ، وإلى قفقاسيا في بلاد روسيا أيضا ، ومن المستبعد ألا يكون قد مر في بلاد الشام ، وأقام فيها مدة فضلا عن رحلته الحجازية التي تنقل فيها بين مكة والمدينة ، فكيف تم هذا كله ، وهل كان سفره إلى هذه البلاد للأهداف الدراسية التي دفعته للسفر إلى الزبير والأحساء وبغداد ؟ . المصادر لاتذكر عن الدوافع والأهداف التي من أجلها رحل إلى هذه البلاد سوى ما ذكره ولده يعقوب في مخطوطه المختزل القصير من أن والده سافر إلى قفقاسيا للتجارة وإلى مصر للدراسة . كذلك لاتشير هذه المصادر من قريب أو بعيد إلى تواريخ هذه الرحلات . وإذا ما أردنا ترتيب البحث في أسفار الرشيد بحسب الغايات التي سافر من أجلها لكانت سفرا للدراسة ، وسفرا للاطلاع واكتشاف الآفاق وسفرا للتجارة وسفرا للدعوة والعمل الإصلاحي وسفرا لأداء مهمات سياسية ، فان رحلته إلى الأستانة ومصر تأتي في باب الاطلاع واكتشاف آفاق الحياة الثقافية والعمل الإصلاحي الذي أحس في نفسه نزوعا إليه بعد أن نال قسطا لابأس به من العلم . كذلك لاتذكر المصادر والكتابات ترتيب هذه الرحلة ، هل بدأت بالأستانة ثم مصر وانتهت بالحجاز ، أم بدأت بمصر ومنها إلى الأستانة ، وإن كنت أرجح أنها بدأت بالأستانة عن طريق بغداد بواسطة الطريق البري ، وأنه سافر من الأستانة بحرا إلى مصر ثم رحل إلى الحجاز مع الحجاج بحرا ، وأقام بالمدينة ثم عاد إلى الكويت . ومهما يكن من أمر حط الرحلة ، فإن سفره إلى الأستانة من الأمور المؤكدة ، ذكرت ذلك معظم المصادر والروايات ومنها رواية ولده يعقوب الرشيد ، وأنه سافر إلى الأستانة بعد أن نال قسطا من العلم ووضع قدميه على بداية طريق النضج الفكري .

لنا يمكننا هنا أن نطرح التساؤل، لماذا اتجه الشيخ الرشيد نحو الأستانة وما هو الهدف من رحلته تلك؟ .

وكما ذكرنا لا نجد في الكتابات والمراجع ما يشفي غليلاً أو يلقي أى ضوء عن سبب هذه الرحلة، وما ذكره بعض الكتاب من أن الشيخ عبدالعزيز الرشيد «التقى في الأستانة بالصفوة المختارة من رجال الفكر وعلماء الإسلام أمثال محمد رشيد رضا صاحب مجلة «النار» والشيخ عبدالقادر المغربي، فتفتحت عاطفته القومية وتبلورت مفاهيمه للدينية»^{١٥} رغم تأكيد سفير الشيخ إلى الأستانة إلا أنه لا يرى تطلعا إلى معرفة المرید عن هذه الرحلة، فهو عندما اتجه إلى الأستانة لم يكن يدري من سيقابل فيها وعلى من سيتعرف .

وفي رأيي أن الشيخ عبدالعزيز الرشيد اتجه إلى الأستانة لسببين : الأول محاولة التعرف على الأجواء العلمية والتعليمية هناك، وماذا بالإمكان أن يستفيد من ذلك، والثاني الاطلاع على معالم الحياة الثقافية بشكل عام والوقوف على التيارات الإصلاحية السائدة آنذاك واكتشاف ذلك العالم المجهول بالنسبة إليه، والذي بدأت أفكاره تتطلع إليه . وأعني «بالعالم المجهول بالنسبة إليه» : الجانب المقابل لما كان يقوم عليه الفكر الديني في وطنه الكويت وما حولها والمحيط الفكري الذي نشأ فيه، واعتقد أن توقيت رحلته إلى الأستانة كان في بداية العقد الثاني من القرن العشرين، وأنه حين كان في بغداد (قرأ في ما كان يتوفر من مجلات فيها عن الحركة الإصلاحية العربية الإسلامية التي يتولاها علماء كبار يمثلون الامتداد الفكري والدعوة إلى التجديد والنهوض والتحرر التي نادى بها المصلحان محمد عبده وجمال الدين الأفغاني، فاستهواه السؤال عن هذه الحركة وعن أولئك العلماء الذين كانوا ينادون بتحرير العقل العربي من الحمول والخرافة والتزمت وتشاء الظروف أن يلتقي الرشيد في الأستانة اثنين من أولئك الرجال، محمد رشيد رضا صاحب مجلة «النار» والشيخ عبدالقادر المغربي، وربما التقى غيرهم، واستمع إلى جانب من آرائهم، وقرأ وعاش أفكارا جديدة لا تتناق مع جوهر ماتلقاه من العلم، فأخذ يراجع نفسه ويعيد النظر فيما اعتقد وكتب، وهو الذي دعا في كتابه «تحذير المسلمين من اتباع غير سبيل المؤمنين» الذي طبعه في بغداد إلى تفضيل الرجال

على النساء ومحاربة تعليم المرأة^(١٦) وتحريم العصرية وكذلك المجلات والجرائد لأنها في رأيه تجمع من الأخبار ما ليس بصحيح، وفيها من الآراء ما يعد معتقها من الزائفين إلى غير ذلك من الأفكار التي اعتنقها في بواكير حياته بتأثير البيئة الملتزمة والمحيط المغلق، فالعلوم العصرية من فيزياء وجغرافيا ونحوها تفسد العقيدة لأن فيها نظريات مخالفة للدين، ككروية الأرض وحركتها وكون المطر بخارا يتصاعد من الأرض.

ويقرز الشيخ الرشيد - بعد ذلك - أنه كان على خطأ في هذا كله، ويعزو الفضل الأعظم في اتضاح الحق له في هذه الشؤون إلى أمور ثلاثة: مطالعة الصحف والمجلات وقراءة الكتب العصرية، ورحلاته إلى بلدان مختلفة واجتماعه بكثير من أهل الفضل وما دار بينه وبينهم من بحث في هذه المسائل^(١٧).

الشيخ عبدالعزيز الرشيد في مصر.

تضارب الروايات في الأسباب والدوافع التي جعلته يسافر إلى القاهرة بعد الاستانة. فمن هذه الروايات ما تقرر أنه رحل إليها أملاً في دخول دار الدعوة والإرشاد التي أسسها الشيخ محمد رضا صاحب مجلة المنار «إلا أن الظروف لم تنهيا له لدخولها» فبقي في مصر حوالي أسبوع. . ومنها ما يقرر أنه رحل إلى مصر ليدخل الأزهر الشريف وقد درس فيه، ولم تحدد هذه الرواية مدة دراسته في الأزهر ولم تشر إلى نتيجة هذه الدراسة. وهناك روايات أخرى تذكر أنه أقام في مصر «فترة وجيزة» ومنها ما يحدد بقاءه في مصر بمدة سنتين، وبعضهم يجعل فترة بقاءه في مصر بضع سنين.

ومن المستبعد فيما أرى أن تكون إقامته في مصر أسبوعاً، لأنه من غير المعقول أن يشد رجل كعبد العزيز الرشيد الرحال إلى مصر، تدفعه الحماسة ويحدهو الشوق إلى المعرفة والاكتشاف والمشاركة، وأن يتحمل مشاق السفر في ذلك الوقت، ثم يقيم بعد ذلك أسبوعاً. كما أني استبعد أن يكون هدفه الوحيد هو الانتساب إلى دار الدعوة والإرشاد لا غير، فإذا وجد الباب موصداً قفل راجعاً. وفي رأبي أن خير سبيل لتقدير المدة الزمنية التي قضاها الشيخ عبدالعزيز في مصر ولو على وجه التقريب هو النظر في النتائج التي أسفرت عنها هذه الزيارة وارتباطها بالهدف منها:

وفي الحديث عن الهدف من رحلته إلى مصر نجد في الكتابات حول هذه النقطة اتجاهين: الأول هو الرغبة في طلب المزيد من العلم، يتحدث عن ذلك محمد ملا حسين فيقول:

«ويظهر أن بغداد لم تشبع شهوته الذهنية فرحل إلى مصر أملا في دخول دار الدعوة والإرشاد»^{١٩٨}، كما يذكر خالد سعود الزيد أنه رحل للدراسة في الأزهر، أما ولده يعقوب الرشيد فيذكر أن أباه رحل إلى مصر للدراسة في الأزهر الشريف وأنه درس فيه.^{١٩٩}

والاتجاه الثاني: هو الرغبة في الاطلاع على مناهج الحركة الإصلاحية العربية الإسلامية التي كان يقودها تلامذة الشيخ محمد عبده وجمال الدين الأفغاني، والتعرف على رجالات هذه الحركة، وقد أشار إلى هذا الاتجاه خالد سعود الزيد بقوله:-
فأقام في مصر بضع سنين تعرف على أدبائها ومفكرها ومن كان يفد إليها من أقطاب الفكر وزعماء الإصلاح والسياسة من ذلك الحين.^{٢٠٠}

وإذا أردنا الخروج برأي حول هذه المسألة، نجد أن الشيخ عبدالعزيز الرشيد بعد فترة تلقيه تعليمه في الكويت والزيار والأحساء وبغداد، نظر إلى أحوال مجتمعه بعين غير العين التي كان ينظر بها من قبل، فقد أخذ يتعامل مع طبقة جديدة من المتورين وأحس أن الحياة تتغير، والمجتمع يتطور وبخاصة بعد افتتاح المدرسة المباركية ومن بعدها الجمعية الخيرية، وكان من اتصالاته بفرحان الخالد والشيخ يوسف بن عيسى والشيخ عبدالله الخلف الدحيان، وبمن أخذ يتوافد على الكويت من رجال متورين كالشيخ محمد الشقيطي والشيخ محمد فراشي الأزهرى المصرى والشيخ حافظ وهبه والشيخ عبدالعزيز بن محمد آل مبارك الاحسانى والسيد عبدالقادر الحسيني البغدادي وعبدالمالك الصالح، كل هؤلاء وأمثالهم حفل بهم المجتمع الثقافي الكويتي في مطلع العقد الثاني من القرن العشرين، وهذا يعني أن الشيخ الرشيد أخذ يعايش هذا الجو بعد عودته من الدراسة في بغداد سنة ١٩١١، ويتوافق هذا مع توفر الصحف العربية في الكويت في هذه الفترة مايعزز اتصال الشيخ عبدالعزيز بهذه الدنيا الثقافية المتنورة

حالة الفكر

الجديدة التي ما كانت لتيسر له من قبل ، حين كان منغمسا في جو علمي تعليمي تقليدي للغاية . وقد ذكر سيف مرزوق الشمعان أن أسرة فرحان الخالد هم أول من جلب الصحف والمجلات من مصر عام ١٩٠٨^(٢١) كما يذكر أن ديوانهم كان ملتقى رجال الأدب والعلم .

وكان لمعاشة الشيخ عبدالعزيز الرشيد لصديقه فرحان الخالد بتأسيس الجمعية الخيرية عام ١٩١٣ ، ولتأسيس المدرسة المباركية من سنة ١٩١١ أثر في تفتح ذهنه إلى الأعمال الإصلاحية ، فنبئت في خاطره مثل هذه الأفكار . ورأى أن بلده بحاجة إلى عطاء كبير ، وأن مثل هذا العطاء وتلك الأفكار الإصلاحية لا تتعارض مع الدين ، بل أن الدين يدعو إلى التنور والمعرفة ، وأن ما قرأه في صحف مصر لكبار العلماء يدعو إلى مثل ذلك .

لذا فقد عقد العزم على رؤية هذا العالم المتنور ، والاتصال بأولئك الرجال المصلحين الذين يدعون إلى التحرر من الجمود والعقم الفكري عن طريق إحياء الفهم الصحيح للدين ، والنهوض والتطلع إلى التقدم لتلحق الأمة بركب الحضارة الحديثة بعد أن فاتها الكثير ، وذلك عن طريق العلم ونشر الثقافة وتحسين أوضاع التعليم .

ماذا صنع الشيخ الرشيد في مصر :

ذكر يعقوب الرشيد أن والده درس في الأزهر الشريف^(٢٢) ، وأشار خالد سعود الزيد كما أشرنا من قبل أن الشيخ الرشيد رغب في الذهاب إلى مصر للدخول في أزهرها الشريف^(٢٣) .

وتذكر أكثر المصادر التي كتبت عن الشيخ أنه تعرف في مصر على الشيخ عبدالعزيز الثعالبي ، الزعيم التونسي ، وعلى كثير من أدبائها ومفكرها ومن كان يفد إليها من أقطاب الفكر وزعماء الإصلاح والسياسة في ذلك الحين^(٢٤) كما يستفاد من مطالعة مجلة «الكويت» التي أصدرها الشيخ الرشيد عام ١٩٢٨ أنه كان على صلة

بمثل هؤلاء، إذ استكتب في مجلته الأمير شكيب أرسلان، ومحمد علي الطاهر صاحب مجلة الشورى القاهرية، ومحمد رشيد رضا صاحب المنار.

ويمكننا القول أن الشيخ عبدالعزيز الرشيد أقام في مصر مدة تكفي حضوره دروساً في حلقات الأزهر الشريف وإطلاعه على مناهج الحركة الإصلاحية وتعرفه على عدد من أقطابها كالشيخ محمد رشيد رضا، ومحمد علي الطاهر، وعبدالقادر المغربي، وإمامه بفن تحرير الصحف وإصدارها. صار يكتب وينشر بعدها في الهلال والشورى وكان من آثار هاتين الرحلتين أن تبلورت فيه شخصية العالم المثقف والمصلح المطلع حتى من حيث الشكل والمظهر فقد أخذ يرتدي زي علماء الدين العرب، العمامة البيضاء والمعطف الطويل، كما تفهم الأفكار الإصلاحية المطروحة على مستوى العالم العربي، ووقف على أهم المسائل الاجتماعية والثقافية والأدبية مما أدى إلى بلورة أفكاره ومفاهيمه التي طرحها فيما بعد في محاضراته ومقالاته وكتابات في مجلته «الكويت».

وأسهمت إقامته في القاهرة وحضوره الدروس في الأزهر الشريف في إغناء حصيلته العلمية - وبخاصة في الفقه - وقد دلت فتاويه وكتابات في هذا المضمار فيما بعد على جدوى دراسته في الأزهر وإنها كانت دراسة وافية لا يمكن تحقيقها خلال أسبوع، وقد لا تكون ذات صفة دراسية منتظمة تؤدي في النهاية إلى التخرج والحصول على إجازة رسمية، وظهرت آثار تفقهه في العلم خلال هذه الرحلة عند ما أجيئ للتدريس في الحرم النبوي الشريف وعندما أجازته الشيخ يوسف بن عيسى في الكويت للإفتاء.

الرحلة الحجازية:

بعد انتهاء رحلة الشيخ الرشيد من مصر وإقامته فيها أراد العودة إلى الكويت، وكان موسم الحج قد اقترب، وتيسر السفر بحراً مع الحجاج إلى جدة، فنوى الشيخ الرشيد الحج وأبحر.

يذكر محمد ملا حسين «أن الشيخ الرشيد قصد زيارة البلاد المقدسة بعد زيارته لمصر، وأنه لم يمكث بمكة مدة طويلة، إذ بارحها بعد موسم الحج عام ١٣١٣هـ -

١٩١٢م، وفي مدينة الرسول صلى الله عليه وسلم ألقى عصا ترحاله وظل فيها نحو عشرة أشهر^(٢٥).

وقد ذكرت رحلة الشيخ الرشيد إلى المدينة وإقامته فيها أكثر الكتابات التي عرضت لسيرته الذاتية، إلا أنها لم تحل أيضاً من الاضطراب في الرواية والاختلاف في التوقيت ومدة الإقامة، وفي ترتيبها من موقعها بين رحلاته، ففي حين يذكر محمد ملا حسين أنه رحل إلى مكة ومنها إلى المدينة بعد رحلته إلى مصر - وهذا الذي ترجمه - ذكر آخرون أنه قصد المدينة المنورة بعد دراسته في الأحساء^(٢٦).

وهذا مانسبته لأن هذه الرواية لاكتفي بوضع رحلته إلى المدينة بعد رحلته إلى الأحساء، بل تضيف بأنه تولى في المدينة منصب الإفتاء لمدة سنتين، ونحن نعلم أن رحلته إلى الأحساء كانت لطلب العلم وأنه سافر إليها بعد دراسة متقطعة في الزبير، وهي دراسته الأولى بعد تلقيه العلم في الكويت، ومن المعروف أن منصب الإفتاء لايعطى إلا لمن تمكن في العلوم الشرعية وحاز مرتبة «الفقيه الذي بلغ رتبة الاجتهاد»، ولم يكن الشيخ عبدالعزيز قد بلغ ذلك من خلال دراسته التي سبق ذكرها، كما أن سنة آنذاك لم تكن تؤهله إلى ذلك، فقد وقعت رحلته إلى الزبير ثم إلى الأحساء، هذا فضلاً عن أن روايات أخرى ذكرت أن علماء المدينة أجازوه في التدريس في الحرم النبوي لاحقاً.

ويذكر البدوي "الملثم" أن سفر الرشيد إلى المدينة المنورة جاء بعد سفره إلى الأحساء وتلقى العلم فيها^(٢٧)، وهذه الرواية توافق الرواية السابقة، إلا أن البدوي الملثم يضع توقيت هذه الرحلة في عام ١٣٢١ هـ. وهي توافق (١٩٠٣)، وهذا يدل على أن سنة كانت هي السابعة عشرة إذا أخذنا برواية يونس بحري بالنسبة لتاريخ مولده وهو (١٨٩٧^(٢٨)) ثم يضيف "البدوي الملثم" أنه أخذ العلم في المدينة عن الشيخ مكّي بن عزوز، ثم تولى منصب الإفتاء فيها - أي في المدينة المنورة - لمدة سنتين، ومن المستبعد أن ينتهي طالب علم من الأخذ عن ابن عزوز ثم يتولى منصب الإفتاء مباشرة، مع الأخذ بالاعتبار وجود علماء كبار وفقهاء مجتهدين في المدينة المنورة. أقربهم

إلى الذهن ابن عزوز نفسه، علماً أن المراجع تشير إلى أن منصب الإفتاء في المدينة آنذاك لم يكن شاغراً.

كذلك يبدو الاضطراب في توقيت رحلة الشيخ الرشيد إلى المدينة المنورة حين نطلع على مخطوط ولده يعقوب الرشيد، فهو يضع رحلته إلى المدينة أول محطة في طلب العلم، ومنها ذهب إلى الأحساء، ويذكر أنه درس فيها - أي في المدينة المنورة - على الشيخ ابن عزوز عالم وقته.

وأرى أن الشيخ الرشيد جاء الحجاز قادماً من مصر في موسم الحج فأدى الحج في مكة ومكث فيها فترة ثم انتقل إلى المدينة المنورة بنية طلب العلم، أخذه بذلك رواية محمد ملا حسين^(٢٩) التي تذكر أنه وصل إلى المدينة عام ١٩١٢، وظل فيها نحو عشرة أشهر ودرس فيها تكملة ألفية العراقي في مصطلح الحديث، حفظاً وقراءة ونقداً، ثم درس مصنف "جمع الجوامع" ومصنف "عقد الجمان" للسيوطي، وأن الرشيد بعد أن درس في المدينة المنورة هذه المواد، عمل في التدريس ولما كان المترجم عنه حنبلي المذهب فقد رغب الحنابلة في المدينة إسناد الوظيفة الحنبلية إليه^(٣٠) واعتقد أن "متصب الإفتاء" الذي أشارت إليه الرواية الواردة عند خالد سعود الزيد ما هو إلا هذه "الوظيفة الحنبلية" وهي تعني "مشيخة الحنابلة" أو شيخ الحنابلة وهو على أي حال منصب على جانب من الأهمية لأنه يقتضي الإفتاء، واعتقد أن قصة هذا المنصب جاءت من خلال قيام الشيخ الرشيد بالتدريس في الحرم النبوي. وقد لمس حضور درسه من الحنابلة سعة علمه وفهمه وسمو نفسه وحسن خلقه فأحبوه والتفوا حوله ورشحوه ليكون شيخهم، ويفسر هذا ما جاء في رواية محمد ملا حسين إذ يقول: "وسعوا في الأمر لدى القاضي والمفتي إلا أنهم لم يقلحوا لوجود منافس له من أهل المدينة نفسها".

ونمضي رواية محمد ملا حسين فنقول: "إلا أن المفتي علق الإذن له في التدريس على نيل شهادة من بعض علماء الحرم، فلم يتردد هؤلاء بالشهادة له بالفضل والمقدرة"^(٣١)

حالة الفكر

وأرى أن هذه الرواية أقرب إلى الواقع لأنها أقرب إلى المعقول وإلى القرائن التي توصلنا إليها، فإن ترشيح شاب متقن حافظ على قدر جيد من العلم والمعرفة وعلى درجة رفيعة من الخلق الطيب والسيرة الحسنة والتقوى والورع إلى وظيفة التدريس في المسجد النبوي أمر مقبول ووارد، بخلاف منصب الإفتاء أو القضاء. وفي هذا يقول عبدالرزاق البصري: (لقد رغب أهل المدينة المنورة في أن يجعلوه قاضيا عندهم، لكن وجود منافس من أهل المدينة حال بينهم وبين ما كانوا يشتهون غير أنهم استطاعوا أن يجعلوه مدرسا في الحرم النبوي الشريف ^(٣٣))

تبقى مسألة مدة بقائه في المدينة، فهذه أيضا من المسائل التي لم تسلم من الاضطراب والخلاف، فمن قائل إنها ستان ^(٣٤)، إلى قائل بأنها "عام أو بعض عام"، وهي مدة أقام فيها الشيخ عبدالعزيز الرشيد على حالين، حال طلب العلم، وحال التدريس من بعد الطلب ^(٣٥)، وأرى أن رواية محمد ملا حسين من أن إقامته في المدينة راحت تسعة أشهر في غضون ذلك العام ١٩١٢، رواية مقبولة لأنها لا تتنافى مع غيرها من القرائن. ويمكننا القول أن شخصية الرشيد - بغض النظر عن تناقض الروايات حول رحلاته - قد نضجت بعد رحلته إلى المدينة وأصبح مؤهلا للمعطاء.

الرحلة بقصد التجارة:

لأشك في أن الشيخ عبدالعزيز الرشيد عمل في التجارة، وعمله في التجارة تم في مرحلتين الأولى مع والده، والثانية بمفرده. ومن الواضح أن رحلته إلى أستانه وإلى مصر ثم إلى الحجاز تمت بعد تحصّيله وفرا ماليا مناسباً، وأن هذا الوفّر حصل عليه من تجارته وأنفق بعد ذلك على طلبه للعلم في رحلاته.

وقد ذكرت المصادر أنه عمل في التجارة ولم تحدد هذه المصادر الفترات التي انصرف فيها إلى التجارة دون العلم، إلا أن محمد ملا حسين أشار إلى الفترة التي عمل فيها في التجارة مع والده، قال: "ولما ترك المكتب" الكتاب "المطوي" وهو مدرسة

الملا زكريا الأنصاري " تعاطى التجارة مع أبيه " ثم تعين هذه الرواية نوع التجارة بقوله : " وكان والده إذ ذاك من تجار الكويت المعدودين ، ويشغل بتجارة الصوف ورجل البهم " الغوزي " ، فزاول البيع والشراء مدة وهو لا يفكر بالعلم " (٣٨)

• ويرأي أن هذه الفترة تقع في نهاية القرن التاسع عشر حين كان له من العمر أربع عشرة سنة .

• وأشار البدوي المثلث إلى عمله في التجارة بقوله : " وليجمع بين الدين والدنيا أقبل على مزاوله التجارة فأصاب فيها سهما وأخطأ سهما ، لأن طبيعة الأدب غلبت على طبيعة الكسب " (٣٩)

• ويذكر عبدالرزاق البصير أن الشيخ الرشيد بعد عمله مديرا للمدرسة المباركية عام ١٩١٥ ومزاولة التدريس فيها لمدة سنتين " أسس بعض المعلمين مدرسة جديدة باسم المدرسة العامرية " ولكنه لم يعلم فيها لانصرافه إلى التجارة " (٤٠)

وعلى الرغم أن هذه الرواية أهملت دور الشيخ الرشيد في تأسيس هذه المدرسة وهو دور رئيسي باعتباره اسسها على نفقته بالتعاون مع بعض المعلمين إلا أنه يستفاد أن فترة عمله بالتجارة بدأت في عام ١٩١٩ .

وكما عمل في التجارة فقد سافر من أجلها ، وأفاد بذلك يعقوب الرشيد في المقابلة التي أجريت معه فقد ذكر أن والده سافر إلى قفقاسيا للتجارة في الجلود (٤١) وكانت عبارته كالتالي " بعد أن رجع من مصر سافر عدة سفرات منها إلى بلاد القفقاس متاجرا في الجلد " ، وبالنظر إلى موقع بلاد القفقاس نجد أنها تقع في الجنوب الغربي من روسيا ، حدودها الجنوبية مع الدولة العثمانية ، يحدها من الشرق بحر قزوين ومن الغرب البحر الأسود ، فهي جزء من روسيا ، وأغلب الظن أن الشيخ الرشيد سافر إلى القفقاس حين رغب في السفر إلى الأستانة ، فباع بضاعته في القفقاس ثم أكمل سفره إلى الأستانة ومنها إلى مصر والحجاز ، ومعنى ذلك أن التجارة والسفر في طلب العلم

عالم الفكر

كانا هدفين متلازمين في حياة المرحوم عبدالعزيز الرشيد فهو يغطي تكاليف سفره من كده ومن أرباح تجارته .

رحلاته السياسية :

قد يبدو هذا الأمر غريباً وجليداً على حياة الشيخ عبدالعزيز الرشيد لأن المعروف والمذكور في الكتابات التي تحدثت عنه أن عمله السياسي كاد ينحصر في بعض الأعمال والمواقف بمشاركته في مفاوضات الصلح بين الإخوان والشيخ سالم في حرب الجوهراء عام ١٩٢٠ بل كان الساعد الأيمن للشيخ سالم المبارك . وكذلك اشتراكه في أول مجلس للشورى في الكويت في عهد الشيخ أحمد الجابر ، بمعنى أن نشاطه في السياسة قُبل إصداره مجلة الكويت وقبل رحيله إلى أندونيسيا ، اقتصر على حدود الوطن ، ألا أن يونس بحري رفيق دربه في الثاني السنوات الأخيرة من حياته أضاف اللثام عن هذا النوع من الرحلة التي يمكننا تسميتها بالرحلة السياسية في حياة الشيخ عبدالعزيز الرشيد .

فقد اختاره الشيخ أحمد الجابر أمير الكويت عام ١٩٢٥ ليكون مبعوثه الخاص إلى الملك فيصل الأول ملك العراق ، ويستفاد من مخطوط يونس بحري المعنون " صفحات مطوية من حياة الشيخ عبدالعزيز الرشيد " أن الرشيد سافر إلى العراق في شهر شباط من عام ١٩٢٧ بتكليف من الأمير المغفور له الشيخ أحمد الجابر في مهمة رسمية وكان برقته (السائح العراقي يونس بحري) الذي وفد إلى الكويت مبعوثاً من الملك فيصل الأول ملك العراق آنذاك وكانت المهمة التي كلف بها الرشيد تتعلق بهجوم الإخوان على أطراف العراق في صحراء النجف والساوة بقيادة فيصل الدويش ، وقد قام الشيخ الرشيد بالمهمة خير قيام ، وقابل الملك فيصل في بغداد واجتمع به لمدة ثلاث ساعات ، وفي ذلك يقول يونس بحري : " وقضينا ثلاث ساعات في الديوان الملكي ، والشيخ عبدالعزيز الرشيد شرح للملك كل شيء ، فقد كان أول مؤرخ للكويت أعلم الناس بجماعة فيصل الدويش وطبيعة غزواتهم التي سبق أن جربوها ضد قبائل الكويت وكيف حاصروا مدينة الكويت بعد الحرب العالمية الأولى " .

ويذكر يونس بحري بعد ذلك استشارة الملك فيصل للشيخ عبدالعزيز الرشيد ،

وكيف أعطى المشورة المحكمة التي عمل بها الملك، وحين أريد توجيه الشكر للرشد قال: " ليس من حقنا أن نقبل الشكر، فالذي يستحق الشكر هو أمير الكويت الشيخ أحمد الجابر الصباح، وما نحن إلا رسله وما على الرسول إلا البلاغ. اللهم أشهد أننا بلغنا " (٣٩).

ومن مطالعة أحداث هذه الرحلة منذ صدور التكليف الأميري بها إلى حين العودة منها، يتبين أن الشيخ الرشيد حقق نجاحا في هذه السفارة التي تمت على أهل المستويات فقد أثار إعجاب الملك فيصل الأول، ورجال دولته وإعجاب مرافقه يونس بحري الذي تحدث عن ذلك في مخطوطه المذكور عما يكشف عن جانب جديد من جوانب شخصية " عبدالعزيز الرشيد " وجدارته في تولي المسؤوليات - الكبيرة على مستوى الدولة، وما يتمتع به من حكمة وحكمة ودراية وأمانة، وهذا بعد ذاته يعطى لأرائه التي طرحها في مقالاته ومحاضراته بعدا وقيمة، وأصبح من حق الرشيد أن يطلق عليه صفة " رجل الدولة " في العمل السياسي (٤٠).

(الدعوة إلى الرياض والرحلة إلى البحرين وأندونيسيا)

لم ترد دعوة الرشيد إلى الرياض في أي مرجع من المراجع التي تحدثت عنه، إلا أن يونس بحري ذكرها مؤخرا في مخطوطه السابق مؤكدا قيامه ورفيق دربه الشيخ عبدالعزيز الرشيد بزيارة الرياض تلبية لدعوة من الملك عبدالعزيز آل سعود، وذلك عن المرحلة الثالثة من مراحل حياة الشيخ الرشيد: " ... ثم انتهت بذهابنا معا إلى الرياض بدعوة من المغفور له الملك عبدالعزيز ابن الإمام عبدالرحمن آل سعود رحمه الله بتشجيع من سمو الشيخ أحمد الجابر أمير الكويت الخالد. " .

وذكر يونس بحري أن الشيخ أحمد الجابر زودهما بكتاب توصية أحدهما للملك عبدالعزيز والأخر للأمير البحرين، كما زودهما بتذاكر السفر إلى البحرين (٤١).
فهل تمت هذه الزيارة إلى الرياض فعلا؟ أم أن المحطة الأولى كانت هي البحرين، وهناك حصل التعديل في مسار الرحلة ثم تمت المقابلة مع الملك عبدالعزيز في الأحساء؟ .

يذكر يونس بحرى أن الشيخ الرشيد تلقى دعوات ملحة من أندونيسيا، تدعوه هو ويونس بحرى لنقل مجلة الكويت^١ إلى بتافيا (جاكارتا) بأندونيسيا التي كان يطلق عليها «جاوه» في ذلك الوقت لتكون «الكويت» لسان حال الدعوة الإسلامية.

كما أن الشيخ الرشيد نفسه يشير إلى ذلك بقوله: «إنه ماجاء البحرين إلا عابرا لينطلق منها إلى أندونيسيا، إلا أن كرم أهلها ولطفهم وحسن معاملتهم وترجيهم جعله يغير من خطته ويقيم في البحرين، ناويا أن يتخذها وطنًا ثانيًا^(١٧)».

لقد كانت الدعوة إذن من أجل السفر إلى أندونيسيا كي يكون الشيخ الرشيد فيها داعية للتضامن الإسلامي، وللدعوة الإسلامية، ولا نستبعد أن تكون من مهمات الرشيد الترفيب في أداء فريضة الحج، ودفع ما كان يشاع في البلاد الإسلامية من انعدام الأمن في الحجاز مما قلل من عدد الحجاج الآسيويين.

وأغلب الظن أن زيارة الرياض تمت، وفيها تم الاتفاق على الإقامة في أندونيسيا للأغراض التي ذكرناها آنفاً، وهي بالنسبة للشيخ الرشيد نقطة جد مهمة في حياته، فقد ترتب عليها انتقاله إلى الغربة الكبرى الحقيقية، هي غربة طويلة، اسفرت كل ما بقي من حياة هذا المجاهد الكبير وأدت في النهاية لأن يدفع حياته ثمناً لها عام ١٩٣٦.

رحلة البحرين:

انتقل الشيخ الرشيد إلى البحرين بعد رحلة الرياض في الأغلب، وكان القصد أن تكون البحرين محطة الانطلاق إلى أندونيسيا إلا أن الزيارة العابرة امتدت طويلاً. حتى أن الشيخ الرشيد فكر في أن يحضر عائلته من الكويت لتقيم معه في البحرين، التي كان وصوله إليها في الخامس عشر من جمادى الآخرة ١٣٤٧هـ.

وللشيخ عبدالعزيز الرشيد صلة قديمة بالبحرين وبعض المتقنين من أهلها كصلته بالشيخ إبراهيم بن محمد آل خليفة، والشيخ محمد عقيل الخنجي والشاعر عبدالله الزايد، فقد راسل الشيخ الرشيد الشيخ إبراهيم بن محمد حسين كان يدون

وقائع تاريخ الكويت^(١٣) كما ذكر الخنجي صداقته القديمة بالشيخ الرشيد في كتاب المتدنى الإسلامي^(١٤) كما كان لديه الرغبة القديمة في الإقامة بالبحرين، فقد ذكر محمد ملا حسين أن الشيخ الرشيد طلب - في أثر معركة الجهره ١٩٢٠ التي شهدا وجرح فيها - من الشيخ سالم المبارك أمير الكويت آنذاك أن يتقل إلى البحرين للتدريس هناك إلا أن الأمير وبعض وجوه البلد لم يدعوه يذهب حرصا على وعظه وإرشاده^(١٥).

وصل الشيخ الرشيد البحرين عام ١٩٢٥ فلقى من أهلها ومن أصحابه فيها كل ترحيب ومودة ومازال كرم أهلها وترحيبهم وإحاطتهم إياه بالإكبار والمحبة حتى نزل عند رغبتهم فنوى الإقامة فيها، وعمل مدرسا في مدرسة الهداية الخليفية التي أنشئت سنة ١٩١٩ كما عين عضوا في المتدنى الإسلامي، وأسندت إليه مهمة التدريس عن طريق الندوات والمحاضرات،^(١٦) وأصل إصدار مجلته «الكويت»^(١٧) من البحرين. أحاطت برحلة الشيخ إلى البحرين وإقامته فيها على النحو الذي أوردناه أقوالا وإشاعات مفادها أن خلافا وقع بين أمير الكويت يومئذ الشيخ أحمد الجابر وبين الرشيد أدى إلى نفيه.

وقد بادر الشيخ الرشيد إلى تكذيب هذه الإشاعات على صفحات مجلة الكويت فكتب تحت عنوان «تكذيب نفي صاحب هذه المجلة من الكويت إلى البحرين».

«لقد علم سمو أمير الكويت الشيخ أحمد بن جابر آل الصباح، وعلم إخواني الكويتيون عموما بأن الغرض من سفرى الأخير هو القيام برحلة في الخليج وجاوه وسنغافوره من المهندسة الشرقية ليس إلا، وقد كنت مصمما العزم على تنفيذ تلك الخطوة حتى نعد وصولي جزيرة البحرين المحبوبة غير أن لطف أهلها الأصائل وإلحاحهم الشديد علي في البقاء بين أظهرهم حدا بي إلى أن أنزل عند إرادتهم، وأتحول عما عزمت عليه تقديرا لمواطنهم الشفافة، فأقمت هناك مشمولا بعطف أميرهم وأمورهم، وصغيرهم وكبيرهم حتى أنسيت بما لقيته من أكرام مسقط الرأس والبلد التي هي أول أرض مس جلدى ترابها، وحتى حجب إلى اتخاذ البحرين وطنا ثانيا بعد الكويت ولهذا الغاية نفسها ابتعت بيتا في المنامة من تلك الجزيرة الفتانة لنقل العائلة إليه»^(١٨).

وقطع الشيخ الرشيد بقوله هذا جهير، كل خطيب وأسكت كل إشاعة حول رحلته. ولم يكتف الرشيد بالاطمئنان إلى الإذن الأميري الذي كان مشفوعا بكتاب التوصية وتذكرة السفر البحرية، بل أنه ظل على صلة بأمره في كل ما يعرض له، فما أن عقد العزم على الإقامة في البحرين وإحضار الأهل إليها حتى بادر إلى الكتابة إلى الأمير يشعره بذلك ويستأذنه من جليد بقوله: «وأشعرت سمو أمير الكويت بذلك نظرا إلى أنه حاكم البلد الذي يضم من أريد نقلهم وله السلطة التامة على من فيه أشعرت بهذا لأعرض رأيي في تلك النقلة، وهل هناك موانع تحول بيني وبينها، إذا ما حاولت تنفيذها أم لا، فأجابني بما يأتي:

«جناب الأجل الأفخم الأخ العزيز عبدالعزيز الرشيد المحترم دام محروسا.

بعد السلام عليكم ورحمة الله وبركاته مع السؤال عن خاطركم، وعنا لله الحمد بخير وعافية، ودعمتم كذلك.

بعده: -

في أبرك ساعة أخذ بيد المسرة كتابكم العزيز رقم الجارى، سرني دوام صحتكم عرفنا إن عزمكم تنقلون الأهل إلى البحرين وتقيمون فيها، حقيقة لانود فراقكم وانتقالكم من وطنكم، ولكن إذا أنتم راغبون في ذلك فلا بأس، الله تعالى يحفظكم ويوفقكم، هذا ودعتم محروسين.

أحمد الجابر، ١٨ ذى القعدة ١٣٤٧. «٥»

هذا هو نص الرسالة التي أوردتها الشيخ عبدالعزيز الرشيد في مجلته الكويت، ثم أورد بعدها التعليق التالي:

جري كل هذا ولم يدر في خلدي أن يجترىء الناس على قلب الحقيقة فيذاع كذا وزورا في جريدة النهضة المراقبة الغراء بأن سمو أمير البلاد أبعدي من وطني إلى البحرين عقابا لمسحي جلالة الملك عبدالعزيز آل السعود في مجلة «الكويت». لم يدر

حكايا الفكر

في خلدي ولا في خلد سوى من الأصدقاء الأفاضل الذين تساءلوا كثيرا عن مبالغ الخبر من الصحة، وعن البواث التي دفعت ذلك الأليم إلى أن يفتري على أناس أحياء يرزقون.

وحول اقتراء جريدة النهضة العراقية على الشيخ الرشيد كتب في مجلة الكويت:

ولا عتب على جريدة النهضة العراقية الغراء في نشرها ذلك الخبر، لأنها نشرته كما روى لها، وإنها العتب الشديد على ذلك الأديب الكويتي الذي رأى الحقيقية ماثلة أمام عينيه فأسدل بينه وبينها حجابا ثخيناً. وأكاد أجزم بأن لهذا الأديب نزيه الضمير والوجدان غرضاً سيئاً في تشويه سمعة أمير الكويت وغرضاً آخر إيقاع سمومه وبلده بمشكلة جديدة مع جلالة ملك العرب والإسلام اليوم عبدالعزيز آل السعود وذلك أن نفي الناس عن أوطانهم لمجرد مدحهم أعيالا صالحة لرجال هم أهل المدح والاطراء، ثم يضيف الرشيد:

تلك هي الحقيقة الناصعة في سفرى من الكويت إلى البحرين، لا كما يقوله ذلك الأديب «الكويتي» الذي لم يفضح بافترائه إلا نفسه، أقول هذا إخباراً بالواقع لا تأملاً عما نشر ولا تأثراً من النفي لو كان صحيحاً، إذ أنا على يقين أن النفي إذا لم يكن عن دنية لايزيد صاحبه إلا علواً وشرفاً:

إذا المرء لم يلدس من اللوم عرضه
فكل رداء يرتديه جميل

أما إذا قيل: إن كان خبر النفي غير صحيح فلماذا تركت وطنك واعتزمت الاعتياض عنه بالبحرين، فما هنا أقول - والأسف يملأ القواد والدمع يتفرق في العين - إن لهذا ياصاح أسباباً غير ماتقدم لا أحب أن أنشرها اليوم إبقاء على سمعة أقوام أعزاء أرجو أن يصبرهم الله بعواقب ما يأتونه من أعمال تذهب بزهرة فطنة وطنهم الفتيّة التي أخذت تستعطف بصوت يذيق الصم الصلاد، ولا من سامع أو مجيب سأواربها اليوم في قبرها المظلم إلى أن يأذن الله ببعثها من مرقدها^(٥٠).

السلامة الفكرية

وقد زاد الرشيد على ذلك بأن بعث بكتاب إلى أمير الكويت الشيخ أحمد جابر قال فيه :

« اطلعت اليوم على ما قالته النهضة العراقية عن سفري من الكويت إلى البحرين ، ونظرا إلى أنه خالف للحقيقة والواقع ، فقد اعتزمت على نشر تكذيب لهذا الخبر في جرائد مصر والعراق ، وتضمنين التكليل كتابكم الكريم الذي أرسلتموه بشأن استيظاني البحرين ، والذي أرى أنه يجب على سموكم تكذيب الخبر رسميا ، ا سكوتمكم عليه وعدم تكذبيكم إياه لا تحفاكم عاقبته . » (٥١)

وقد استجاب أمير الكويت فأرسل إلى الشيخ الرشيد كتابا ضمنه التكليل المرجو وهذا نصه :

جناب الأجل الأفخم الأخ العزيز الشيخ عبد العزيز الرشيد المحترم دام محروسا .
تحية وسلاما ، بعده في أترك ساعة أخذنا بيد المسرة كتابكم رقم ٥ الجاري . وفهمت ما شرحتموه بخصوص ما قالته جريدة النهضة العراقية وغيرها من الجرائد . هذا كلام واضح ناشئ من دليل مبطل وقد أمرنا بتكذيب ما قال الآن ، رواحكم من الكويت معلوم ، وكل وطني غيور يعرف منزلتكم عندنا والأسباب التي أوجبت رواحكم ، ولا بد اطلعتكم على مضمون الرد في جريدة الأوقات العراقية . » (٥٢)

ويتضح من رد الأمير أنه أمر بتكذيب الخبر في الصحف العراقية ، وقد تم ذلك بالفعل في جريدة الأوقات كما ورد في النص المذكور ، وقد عزز الشيخ الرشيد موقفه بعد ذلك بنشر رسالتين من أصدقائه في الكويت ، إحداهما من الشيخ عبد الله الخلف الديحان ، والثانية من أحمد بن خالد المشاري . » (٥٣)

هذا ما جاء عن رحلة الشيخ عبد العزيز الرشيد إلى البحرين وإقامته فيها التي دامت في حدود الستين فقد أرخ لوصوله إلى البحرين بقوله : « في ١٥ جمادى آخر ١٣٤٧ وصلت البحرين من الكويت على أحد المراكب البخارية ونزلت في ضيافة آل القصبي الأصائل . » (٥٤)

وفي البحرين أكمل إصدار مجلته «الكويت» فأكملت ستين من عمرها مع الأخذ بالاعتبار أن سنة المجلة عنده عشرة أشهر ، وقد صدر آخر عدد من «الكويت» في شهر شوال ١٣٤٨ ، في حين أن العدد الأول من «الكويت والعراق» صدر في أندونيسيا ١٣٥٠هـ . ١٩٣١م .

عاش الشيخ الرشيد في البحرين حياة لقيت هوى في نفسه وانسجاما مع طموحاته فقد وصل الشيخ عبد العزيز الرشيد إلى البحرين ، والحياة الثقافية فيها في أوج نهضتها الحديثة التي بدأت منذ أواخر القرن التاسع عشر الميلادي لأسباب يكاد المؤرخون يتفقون عليها منها الشعور بالأصالة القديمة الذي أدى إلى سبق الإنسان البحريني بشعور الانتباه إلى الأرض بدلا من الانتباه إلى القبيلة ، واستواء تشكل طبقة العمال الذي جعل البحرين تنفرد بعدم الطفرة في النقلة إلى مجتمع النفط والثروة تماما كوجود زراعة نامية وصناعات متقدمة^(٥٥) كما أن اتصال التجار البحرينيين بالعالم ساعد على تقبل الانفتاح على العلم والثقافة .

واجد من الضروري هنا الإشارة إلى هذه النهضة التي يتفق المؤرخون والكتاب على تاريخ بدايتها ببداية عهد الشيخ عيسى بن علي آل خليفة أواخر القرن التاسع عشر عندما فتحت المدارس الأهلية ، وبدأت فكرة الأندية والمجالس الثقافية في التطور عن طريق مجالس الشورى والأعيان والأثرياء^(٥٦)

وفي أعقاب الحرب العالمية الأولى بدأت بوادر هذه النهضة تتوي ثمارها ففي عام ١٩١٩ تأسس أول مجلس للمعارف ومن ثمراته كانت مدرسة الهداية الخليفية وهي أول مدرسة نظامية ، واستقدم لها المدرسون من سوريا ولبنان والعراق ، ومن الجدير بالذكر أن مجلس المعارف لم يتخضع منذ تأسيسه إلى أية سلطة في البلاد سوى سلطة الحاكم ، لأنه قام على أكتاف رجال نذروا أنفسهم لخدمة بلادهم ، ويعد تأسيس «الهداية الخليفية» بالمرق أسس المجلس المذكور مدرسة أخرى في النماحة حملت الاسم نفسه ونلاحظ كذلك تأسيس مدرستين أخريتين في الرفاع والحد عام ١٩٢٥ ، وفي هذا العام أسس كبار رجالات الشيعة مجلس معارف ثان وأقام مدرسة لبناء الشيعة مدرسة ثانية في قرية الخميس ، إذ كانت المدارس الأولى لأبناء السنة^(٥٧) وقد شعرت الحكومة

عالم الفكر

بمستوليتها تجاه المجلسين المذكورين فبدأت من عام ١٩٢٥ بمساعدة تلك المدارس تمهيدا لوضع التعليم تحت إشرافها وفي عام ١٩٢٩ أدمج المجلسان وصارا تحت إشراف الحكومة برعاية المستشار الإنجليزي «تشارلز بلجريف».

ويأتي تأسيس الأندية الثقافية في البحرين منذ مطلع القرن العشرين علامة بين علامات الازدهار الثقافي ، وتعتبر هذه الأندية امتدادا للمجالس البيتية العريقة التي عرفت في البحرين والتي كانت في الماضي معينا للثقافة والأدب والفكر والإصلاح والسياسة ، وبعد مجلس الشيخ إبراهيم بن محمد آل خليفة من أكبر المجالس التي يلتقي فيها رجالات الفكر والأدب ، ومجمعا للصحف العربية التي كانت تصدر آنذاك ، مثل اللواء لمصطفى كامل ، والمؤيد للشيخ علي يوسف ، والمنار للشيخ محمد رشيد رضا ، والأهرام والمقتطف وغيرها من الصحف التي كانت ترد إلى البحرين عن طريق بومباي .

فمن هذه المجالس البيتية والمجالس الصغيرة انطلقت فكرة الأندية الأدبية ، فكان نادي إقبال أوائل عام ١٩١٣ والنادي الأدبي عام ١٩٢٠ والمتنبي الإسلامي عام ١٩٢٨ ، وأدى انتشار التعليم إلى ظهور حركة ثقافية نشطة زاد من نشاطها وجود شخصيات أدبية وثقافية مستنيرة سواء من أبناء البحرين الذين تخرجوا في الأزهر أو الهند أو من أبناء البلاد العربية الأخرى زائرين أو مقيمين مثل عثمان الخوراني وعمر يحيى ، وعزالدين الفرج وأمين الريحاني والشيخ محمد الشقيطي وغيرهم .

ظلت فكرة سفره إلى أندونيسيا قائمة في ذهنه ، وظهر أكثر من عامل شجعه على تنفيذ فكرته هذه ، منها رغبة الملك عبد العزيز ودعمه ثم تشجيع صديقه وزميله ورفيق دربه يونس بحري ، ومنها إحساسه بالواجب نحو دينه في هذا الخروج للدعوة والإرشاد .

وتجد الباحث نفسها عند هذه النقطة أمام الرشيد وهو في البحرين يفاضل بين مسألتين ، البقاء في البحرين على الحال الحسنة التي كان عليها وبين رحلة تحمل في طياتها الكثير من الآمال ، لعل من أهمها بالنسبة إليه عمله في موقع أكثر استشرافا وإطلالا على العالم الإسلامي الكبير مما يحقق طموحه وأمله الكبير كمصلح يبنى

مبادئه، وعمل لأهداف كبيرة لم تسعها ساحة الكويت ولا ميادين البحرين الرحبة.

رحل الشيخ عبد العزيز إلى أندونيسيا حولي عام ١٩٣٠ من البحرين ويذكر يونس بحري - رفيقه في الرحلة - كما ذكرنا من قبل أن عدة رسائل وصلت إليه وإلى الشيخ عبد العزيز الرشيد من أندونيسيا تدعوها لنقل مجلة الكويت إلى بنافيا (جاكرتا) بأندونيسيا ، لتكون لسان حال الدعوة الإسلامية التصحيحية للخرافات والطائفة المقتبة وللتعصب المذهبي الباغي الخارج على الدين والمقومات الإنسانية والأخلاقية .

وتجمع المصادر على أن الشيخ الرشيد بعد وصوله إلى أندونيسيا قام بدور كبير في تقريب وجهات النظر بين جماعتي العلويين والإرشاديين في جاواه ، وسخر قلمه والصحف التي أصدرها هناك لمحاربة القاديانية ، وأصدر الشيخ عبد العزيز الرشيد بالاشتراك مع رفيق دربه يونس بحري في أندونيسيا مجلة الكويت - والعراقي ، وصدر العدد الأول منها في جمادى الأول ١٣٥٠ هـ . وهي مكملية لمجلته الأولى «الكويت» فالموضوعات لا تختلف كثيراً بل إن بعض الموضوعات كان امتداداً لما كان ينشر في المجلة الأولى «الكويت» ففي العدد الأول مثلاً نجد في الصفحة الحادية عشرة تحت عنوان «البراهين على وجود الله» العبارة التالية تابع لما نشر في مجلة الكويت «العدد العاشر» الدليل التاسع أمانة التغير والتحول .

كما أننا نجد العبارة التالية في صدر غلاف المجلة تحت عنوانها مجلة دينية أدبية أخلاقية تاريخية مصورة ، ولكننا نلاحظ في مجلة الكويت والعراقي أنها تعرضت كثيراً لمواجهه الطوائف التي تدعي الإسلام كالقاديانية والبهائية وغيرها ، ونشر أخبار العلويين وجماعة الإرشاديين الذين يعتبرون من أكبر الجماعات الإسلامية في أندونيسيا وقد ألقى الرشيد المحاضرات في متدياتهم وبذلك المحاولات الجادة في رأب الصدع بينهما عن طريق الكلمة والاجتماع والحوار الذي سجل على صفحات المجلة . وكان يناشدهم بأواصر الأخوة الإسلامية أن يتناسوا ما بينهم من ضغائن وأحقاد ، وأن يولوا وجوههم شطر المسألة الحقة في بلاد الغربة والمهجر . (٥٥)

عالم الفكر

ونتيجة لموقفه الإصلاحى هذا تعرض وزميلة يونس بحري لاعتداء اثم عليها .

ذكر والده يعقوب الرشيد أن والده تعرض في أنطونسيا إلى اعتداء مسلح بضربة سيف شجت خبثته ونقل عل أثرها إلى المستشفى وشفي منها بعد مدة طويلة ، وأصل بعلمها كفاحه وجهاده في نشر الدين الإسلامى في أنطونسيا . (٨٤)

لم يأبه الشيخ الرشيد بالتهديد والاعتداء وأصدر وحده مجلة التوحيد بديلا . للكويت والعراقى التى توقفت عن الصدور في ذى القعدة من عام ١٣٥١ ، مارس من عام ١٩٣٣ ، وجاء تحت عنوان التوحيد وجريدة دينية أخلاقية أدبية تصدر في الشهر مرة مؤقتا !

ومعنى هذا أن الشيخ الرشيد أصدر منفردا تلك المجلة التى بدأها بالكويت تحت عنوان مجلة الكويت ، ثم مع السائح العراقى تحت عنوان الكويت والعراقى ، ثم منفردا تحت عنوان التوحيد ، وقد جاء في افتتاحيتها تقليدا لها ، «أقدمها للقراء أمام مجلة الكويت لتقوم ببعض ما قامت به من واجب وأصدرها في الشهر مرة مؤقتا وربما أهدتها أربعا إذا وجدت من قرائها تشجيعا . . . وستمنى يرد هجيات الملحدين ومن يدعى الإسلام وهو ليس منه في شئ» كالفادائية وغيرهم عن شوه محاسن الدين بعائلدهم ويدعهم (٨٥) .

استمرت مجلة التوحيد في الصدور لمدة عام واحد فقط ثم توقفت ، ولقد صدر آخر عدد منها في السابع والعشرين من شهر شعبان عام ١٣٥٢ الذى يوافق الخامس والعشرين من ديسمبر ١٩٣٣ .

وبالرجوع إلى أعداد الكويت والعراقى ثم أعداد التوحيد نلاحظ بوضوح أن العامل المادى كان هاجسا من الهواجس التى أقيمت مضجع الرشيد ، وصاحبه في مجلة الكويت والعراقى ، ولا يكاد يخلو عدد من حث المشتركين على سداد الاشتراك أو دفع ما عليهم . . بل ونلاحظ كذلك حث المشتركين سابقا في مجلة الكويت بعد توقفها على دفع ما بذمتهم لها . . ولعل هذا العامل المؤثر كان واحدا من

أبرز العوامل وراء تعثر مسيرة هذه المجالات ثم توقّعها نهائياً عند العدد الحادي عشر من جريدة التوحيد .

استمر الشيخ الرشيد في أندونيسيا في نشاطه الإصلاحي وقام بحركة إصلاحية ناجحة بين العلويين والإرشاديين . وكذلك قام بالقاء محاضرات لدعاة القديانية والأحمدية في جاوه ، واشترك في مناظرة بينه وبين زعماء القاديانية استمرت ثلاث ليال وانتهت على حسب قوله « انتهت بفوز دعاة الحق وحماته ، واتخاذ الباطل ودعائه » (١) ، وكذلك ساهم في إلقاء خطبة العيد في مسجد الإرشاديين «بيقور» وشارك في كثير من المؤتمرات ومن أهمها مؤتمر الإرشاد .

خاتمة :

يمكننا بعد ، هذا المعرض أن نلخص الدوافع والأسباب التي أدت إلى ظاهرة الغربة والتنقل في حياة الشيخ عبدالعزيز الرشيد بما يلي :

- (١) طلب العلم ، وتمثله رحلاته الأولى إلى الزبير والأحساء وبغداد والمدينة المنورة .
- (٢) الاطلاع على معالم العمل الإصلاحي واكتشاف آفاقه ومجالاته والتعرف على رواده ، وتمثله رحلاته إلى بغداد في المرحلة اللاحقة والأستانة ومصر .
- (٣) التجارة ، وتمثله رحلاته إلى بلاد القفقاس .
- (٤) أداء مهام وطنية وسياسية وتمثلهما رحلته إلى بغداد لمقابلة الملك فيصل الأول .
- (٥) أداء رسالة كبرى وجد نفسه مؤهلاً لها وهي العمل الإصلاحي في رحلته إلى جاوه .
- (٦) عدم التقدير الكافي والتكرار لجهوده في إصدار مجلة الكويت السنة الأولى .

وهنا يتسائل المرء إذا كانت رحلات الشيخ عبدالعزيز الرشيد إلى الزبير والأحساء وبغداد للدراسة ، وإلى الأستانة ومصر والمدينة للدراسة والاطلاع واستكشاف آفاق العمل الإصلاحي ، وإذا كانت إقامته في الكويت بعد ذلك متعبة ومشقة ، فلماذا ترك وطنه وأقام بالبحرين ومن هناك شد الرحال إلى الرحلة الكبرى والغربة الطويلة؟

عالم الفكر

إن البحث في الدوافع والأقرب إلى الدوافع المباشرة لرحلته إلى أندونيسيا - وهي اتفاقه مع الملك عبدالعزيز آل سعود للدعوة في تلك البلاد - يجعلنا نتوقف عن التطلع إلى ما هو أبعد أثراً في الكشف عن الظاهرة التي كرسنا هذه الدراسة لها . لذا فإننا مدعوون للبحث عن أسباب أخرى كافية ولا يد من الربط بين تنقلاته ورحلاته جميعاً ، وبين هذه الرحلة لتحقيق هذه الغاية البعيدة مستشهدين في ذلك بالظروف النفسية والأحوال الاجتماعية والاقتصادية للمحيط الذي انطلق منه وهو الكويت . ونستطيع بعد أن اطلعنا على تنقلاته ورحلاته والظروف التي أحاطت بها القول أن الشيخ عبدالعزيز الرشيد كان يتطلع إلى أداء رسالة كبرى وجد نفسه مؤهلاً لها وهي العمل الإصلاحي الذي يتلخص في الدعوة إلى جوهر الدين ومحاربة الانشكال والظواهر والتزمت واستحكام الجمود . مما تسبب في ضعف الأمة وأدى إلى هيمنة الأجنبي على مقدراتها وتفكيك وحدتها وتحلفها عن ركب الحضارة التي أخذت بالأصل عنها ، ولقد أحب الشيخ الرشيد عمله في هذه الدعوة منذ أن تنسم معالمها الأولى باطلاعه على كتابات المصلحين ودعاة التجديد في الصحف المصرية التي أخذت تتواجد في الكويت في أعقاب عودته من بغداد عام ١٩١١ ، ثم تعمق هذا الحب في خلال رحلته إلى الأستانة والقاهرة واتصاله ببعض رجالات هذه الحركة الإصلاحية كالشيخ محمد رشيد رضا ، وعبدالقادر المغربي وعبدالعزیز الثعالبي ، فصار حين عاد إلى الكويت مشبعاً بتلك الروح ومهيأً لممارسة جهوده العلمية في ميادين الإصلاح التي أثمرت إنجازات وأعمال عجيبة . وبالنظر إلى هذه التجربة نجد أن الرجل قد أسهم وشارك في كثير من المجالات منها :

- (١) تأسيس أول جمعية خيرية عام ١٩١٣ .
- (٢) تأسيس مدرستين الأحمدية عام ١٩٢١ والعامرية الخاصة به مع مجموعة من المدرسين عام ١٩٢٥ .
- (٣) إدارة المدرسة المباركية والتدريس فيها عام ١٩١٧ (ومشاركته في تأسيسها) .
- (٤) تأسيس النادي الأدبي عام ١٩٢١ .
- (٥) عضوية مجلس الشورى عام ١٩٢١ .
- (٦) الجهاد الوطني الميداني في حرب الجبراء عام ١٩٢٠ .

- (٧) القيام بمهام سياسية والعمل مع الشيخ أحمد الجابر.
(٨) تأليف كتابه تاريخ الكويت.
(٩) تأليف رسالته المسماة «الدلائل بينات في حكم تعليم اللغات». (١٣٦)
(١٠) إصدار أول مجلة الكويت حملت اسم «الكويت».

وهي بطبيعة الحال أعمال إصلاحية مجيدة كان له في أكثرها فضل سبق والريادة، لكنه مع هذا كله، شد الرحال إلى الأفق الأبعد فأقام في البحرين ما أقام ثم ارتحل إلى أندونيسيا، ليبدأ من هناك مرحلة زاخرة بالنشاط والعطاء والعمل والجهاد. المطالبة بالإصلاح الداخلي... مما حدا بيونس البحري.

بعد أن عدد رجالات كثيرة من مشاهير علماء العالم الإسلامي وتعرف عليهم في رحلته حول العالم، إلى القول: «لم أر في أي واحد من العلماء الأعلام شخصية جامعة مانعة كشخصية الشيخ عبدالعزيز الرشيد». (١٣٧)

لم يمهل القدر الرشيد طويلاً بعد هذا، ولا نعلم مرجعاً سجل عن الرشيد خلال هذه الفترة ما يمكن أن يهدي إلى شيء من المعلومات... وسرعان ما تقرأ في مخطوط يونس بحري «صفحات مطوية»: أن الشيخ توفي في آب عام ١٩٣٦ متأثراً بجراحه أثر هجوم مسلح عليه وعلى في مكتبنا بجاكارتا (١٣٨) وهذا يحسم لنا الخلاف حول سنة الوفاة فقد تردد أنها ١٩٣٧، ١٩٣٨، ١٩٣٦، كما يحسم الحديث عن حياة رجل مات، شهيد الرأي والجرأة والكلمة التي آمن بها. ووقف حياته عليها. رحمه الله رحمة واسعة.

ونقرأ لزميل رحلته السائح العراقي في مجلة الكويت والعراقي تحت عنوان صفحات مطوية عن الشيخ عبدالعزيز الرشيد مؤرخ الكويت وصاحب مجلة الكويت.

للرجل الفذ - يعني الرشيد - الفضل كل الفضل في استكمال علومه الدينية والتاريخ الإسلامي وإجادة الخطب وارتجالها، فتعايش معه الذي استمر ثمانية أعوام

في الكويت والعراق، والهند، وماليزيا وسنغافورة وأندونيسيا (جاوه سابقا) قد جعل مني نسخة طبق الأصل في حيويته ونشاطه وصبره، وحب الناس وتقديرهم له.

مهيّب الطلعة، قوي الحجة، فصيح اللسان، وخطيب مصقع، جريء إلى حد الاستهانة بالموت.

كان رحمه الله يبرهن في كل يوم يمرنا على أنه نسيج فريد من نوعه في العلوم الدينية والتاريخية والأدبية والسياسية والإسلامية، وعربي وطني أصيل.

لقد كنت في كل يوم يمر أعثر في عبدالعزيز الرشيد على شيء جديد...

اكتشفت فيه المصلح الديني والاجتماعي والسياسي، ورائد من الرواد الأوائل في الكويت والعالم الإسلامي.^(٦٥)

لقد كان الرشيد نبأ طيباً لأرض طيبه، ترمى على تعاليم الإسلام الحق وعمل بها ودعا إليها، فكان كويتي المنبت، عربي الأصل، إسلامي العقيدة ودخل سجل الخالدين بما آمن به ودعا إليه.

الهوامش

- (١) مجلة البعث . العدد الأول - السنة الثالثة - يناير ١٩٤٩ ، في مقال طلائع بعثات الكويت - بقلم محمد ملا حسين .
- (٢) المرجع السابق .
- (٣) د. توريه الرومي . محمود شوقي الأيوبي ، ص ٢٨ . الطبعة الأولى ١٩٨٢ .
- (٤) توفي في ذي سنة ١٩٥٤ ، راجع خالد سعود الزيد ، أدباء الكويت في قرين ص ٩٨ ، ص ٢٢٧ .
- (٥) ألن فيلارز - أدباء السنلباد ، ص ٣١ ، ترجمة د. نايف حرما . مطبعة الكويت ١٩٨٢ .
- (٦) صفحات مكتوبة عن الشيخ عبدالعزيز الرشيد مخطوط بقلم يونس بحري .
- (٧) خالد سعود الزيد - أدباء الكويت في قرين ، ص ٩٣ ، وكذلك راجع مجلة البعث ، العدد الثاني عشر من السنة الأولى ، ديسمبر ١٩٤٧ .
- (٨) مخطوط بقلم يونس بحري أرسله في رسالة خاصة إلى الدكتور عبدالعزيز المنصور من أبو ظبي سنة ١٩٧٢ مطبوع على الآلة الكاتبة .
- (٩) مجلة البعث ، محمد ملا حسين عدد ١٢ ، السنة الأولى - ديسمبر ٤٧ .
- (١٠) مجلة البعث ، محمد ملا حسين عدد ١٢ ، من أول ديسمبر ٤٧ .
- (١١) محمد ملا حسين : مجلة البعث . «المرجع السابق»
- (١٢) محمد ملا حسين : مجلة البعث ، العدد ١٢ ، السنة الأولى - ديسمبر ١٩٤٥
- (١٣) مخطوط يونس بحري مصدر سابق .
- (١٤) محمد ملا حسين : مجلة البعث . المصدر السابق .
- (١٥) خالد سعود الزيد : أدباء الكويت في قرين ، ج ١ ، ص ٩٣
- (١٦) خالد سعود الزيد : ج ١ ، ص ٩٤ .
- (١٧) مخطوط يونس بحري . مصدر سابق
- (١٨) محمد ملا حسين : مجلة البعث . مصدر سابق .
- (١٩) خالد سعود الزيد : ص ٩٤ ، وكذلك مخطوط موجز ليعقوب عبدالعزيز الرشيد .
- (٢٠) خالد سعود الزيد : المرجع السابق .

- (٢١) سيف مرزوق الشعلان: فرحان بن همد الخالد، اعلام الكويت، ص ١٥ ذات السلاسل ١٩٨٥
- (٢٢) تسجيل صوتي ليعقوب عبدالعزيز الرشيد.
- (٢٣) خالد سعود الزيد: ص ٩٨.
- (٢٤) المرجع السابق. خالد الزيد.
- (٢٥) محمد ملاحسين: مجلة البعثة مرجع سابق.
- (٢٦) خالد سعود الزيد، للمرجع السابق.
- (٢٧) البديوي المثلث: عبدالعزيز الرشيد، ص ٣٠
- (٢٨) مخطوط يونس بحري.
- مكي بن عرزوز: - عالم فاضل توفي بالقسطنطينية في أواخر ١٢٣٣هـ، ١٩١٥م له منظومة: الأجوبة المكية عن الاسئلة المحجازية .
- (٢٩) ملا محمد حسين: مجلة البعثة
- (٣٠) المرجع السابق.
- (٣١) مجلة البعثة: للمرجع السابق
- (٣٢) عبدالعزيز الرشيد: تاريخ الكويت، ص ١٢ منشورات مكتبة الحيلة - بيروت
- (٣٣) خالد سعود الزيد: المرجع السابق
- (٣٤) عبدالعزيز الرشيد: تاريخ الكويت: ص ١١
- (٣٥) محمد ملاحسين: - المرجع السابق .
- (٣٦) البديوي المثلث: عبدالعزيز الرشيد: ص ٣٦
- (٣٧) يوسف سالم: عبدالعزيز الرشيد، ص ١٩، دار الطباعة الحديثة - البصرة، ١٩٧٦ وكذلك
- عبدالمعز الرشيد: تاريخ الكويت، ص ١٢
- (٣٨) تسجيل صوتي مع يعقوب الرشيد عام ١٩٨٥.
- (٣٩) مخطوط يونس بحري.
- (٤٠) المرجع السابق
- (٤١) مخطوط يونس بحري. مصدر سابق
- (٤٢) مجلة الكويت: العدد الأول من السنة الثانية. مصدر سابق
- (٤٣) عبدالعزيز الرشيد: تاريخ الكويت، ص ٣٥. مصدر سابق وكذلك محمد جابر الأنصاري: المجموعة الكاملة لأثار الشيخ ابراهيم بن محمد، ص ١٠٠، ١٠١. المطبعة الشرقية، البحرين ١٩٦٨
- (٤٤) مبارك الحافظ: المنتدى الإسلامي، ص ٣٥، مركز الوثائق التاريخية/ البحرين ١٩٨١

- (٤٥) محمد ملا حسين : مجلة البعثة . مصدر سابق
- (٤٦) مبارك الحافظ : المرجع السابق ، ص ٢٨ (المنتدى الإسلامي)
- (٤٧) مجلة الكويت : العدد الأول من السنة الثانية
- (٤٨) مجلة الكويت : الجزء ٥ / ٤ شهر ربيع الثاني وحادي الأولى ١٣٤٨ هـ المجلد الثاني .
- (٤٩) المرجع السابق . مجلة الكويت
- (٥٠) المرجع السابق . مجلة الكويت
- (٥١) المرجع السابق . مجلة الكويت
- (٥٢) مجلة الكويت : العدد الأول من السنة الثانية
- (٥٣) د . سهر القليباوي : دراسات في أدب البحرين ص ١ المنطقة العربية ، ١٩٧٩
- (٥٤) راجع مجلة الكويت . مصدر سابق .
- (٥٥) المرجع السابق . مجلة الكويت
- (٥٦) مبارك الحافظ : نابغة البحرين ، ص ٢٤ الطبعة الأولى . بيروت ١٩٧٢
- (٥٧) مجلة الكويت : ج ٩ / ٨ ، المجلد الثاني
- (٥٨) مجلة الكويت ، الجزء السادس من المجلد الثاني
- (٥٩) مخطوط بخط يده .
- (٦٠) جريدة التوحيد العدد الأول .
- (٦١) التوحيد : العدد الثالث ، تحت عنوان حوادث محلية . .
- (٦٢) مجلة مرآة الأمة ، العدد الصادر في ٢٣ من أغسطس ١٩٧٣ مقال السيد مرزوق الشعلان .
- (٦٣) صفحات مطوية ، مذكرات لم تكتمل مخطوطة بقلم يونس بحري (السائح العراقي) .
- (٦٤) صفحات مطوية ، نفس المرجع .
- (٦٥) المرجع السابق .

المراجع والمصادر

أولا الكتب:

- (١) آلن فيلارز: أبناء السبيل.
ترجمة نايف غوما.
مطبعة الكويت ١٩٨٢.
- (٢) خالد سعود الزيد.
أدباء الكويت في قرن، الطبعة الثانية ١٩٦٧.
- (٣) سيف مرزوق الشملان:
أعلام الكويت - فرحان بن فهد الخالدة.
ذات السلاسل ١٩٨٥، الكويت.
- (٤) الدكتور سهر القليوبي:
دراسات في أدب البحرين.
عبدالمعز الرشيد:
- (٥) تاريخ الكويت، منشورات مكتبة الحياة - بيروت.
عبدالفتاح مليجي:-
- (٦) الصحافة وروادها في الكويت.
شركة كاخمة للنشر والترجمة والتوزيع - إبريل ١٩٨٢.
- (٧) الدكتور نورية الرومي:-
محمود شوقي الأيوبي، الطبعة الأولى ١٩٨٢.
- (٨) محمد جابر الأنصاري:-
المجموعة الكاملة لأثار الشيخ إبراهيم بن محمد.
الطبعة الشرقية - البحرين ١٩٦٨.
- (٩) مبارك الحناطر:-
المنتدى الإسلامي - البحرين/ مركز الوثائق التاريخية.
الطبعة الأولى ١٩٨١.
- (١٠) مبارك الحناطر:-
نابغة البحرين/ عبدالله الزايد.
بيروت ١٩٧٢.

(١١) يعقوب المردات / البدوي المثلث :-

عبدالمعز الرشيد.

مطابع دار المعارف بمصر ١٩٧٠.

(١٢) يوسف السالم :-

عبدالمعز الرشيد

دار الطباعة الحديثة - البصرة ١٩٧٦.

ثانياً الدوريات :

(١) البعثة : العدد الثاني عشر من السنة الأولى، ديسمبر ١٩٤٧.

- البعثة : العدد الأول السنة الثالثة. يناير ١٩٤٩.

(٢) مجلة الكويت : للشيخ عبدالمعز الرشيد.

صدرت في ٢٠ يونيو ١٩٢٨.

(٣) مجلة الكويت والعراقي :-

للشيخ عبدالمعز الرشيد والسامح العراقي يونس بحري.

(٤) مجلة التوحيد : للشيخ عبدالمعز الرشيد.

(٥) مجلة مرآة الأمة :-

العدد الصادر في ٢٣ من أغسطس ١٩٧٣،

مقالة لسيف مرزوق الشمالان.

ثالثاً : المخطوطات:

(١) مخطوطات يونس بحري ١٩٧٢.

(٢) يعقوب عبدالمعز الرشيد.

رابعاً : التسجيلات:

(١) تسجيل صوتي ليعقوب عبدالمعز الرشيد.



مناقشات

← الإشكالية المنهجية في الكتاب والقرآن

الإشكالية المنهجية في الكتاب والقرآن دراسة نقدية

ماهر العلي

مقدمة :

«الكتاب والقرآن - قراءة معاصرة»

عنوان مثير لسفر من الأسفار يغريك بقراءته ، فإذا نظرت في فهرسه زادك إثارة واهتماماً لخطورة الموضوعات التي يطرحها ، فإن تجاوزت إلى المقدمة أسرتك لهجة علمية صارمة ، ومنهج علمي تاريخي ومصطلحات لسانية ومقولات لغوية . فإذا نظرت خاتمته راعك ملحق سمي (أسرار اللسان العربي) ^(١)

إنه كتاب مثير بكل ما تحمل هذه الكلمة من معان ، فلقد أثار قضايا بالغة الأهمية ، ووقف على مسائل شديدة الحساسية ، وأثار ردود أفعال كثيرة متباينة ، وأثار أقلاماً عديدة مختلفة الاتجاهات ، فحرك شيئاً من ركود الساحة الفكرية . وهو يشير إلى عالمية الفكر الإسلامي ، وإلى أنه كتاب موجه إلى كل إنسان عربي أو غير عربي ، مؤمن أو ملحد ، وإلى كافة الاتجاهات العقائدية ، وأن كل إنسان سيجد شيئاً فيه يدخل ضمن قناعاته الخاصة وقد يجد ما كان يبحث عنه ^(٢).

إن الأدبيات الإسلامية منذ مطلع القرن العشرين تطرح الإسلام عقيدة وسلوكاً دون أن تدخل في العمق الفلسفي للعقيدة ، وقد انطلقت من مسلمة بحاجة إلى إعادة نظر ، مما جعلها تدور في حلقة مفرغة ، ولم تصل إلى حل العضلات الأساسية للفكر الإسلامي ، ولعل هذا ما كان من دوافع الكتاب التي أشار إليها في المقدمة ^(٣).

وحدد ثمة المشكلات الأساسية التي يعاني منها الفكر العربي المعاصر، وأهمها عدم التقيد بمنهج البحث العلمي الموضوعي، وإصدار الأحكام المسبقة، وعدم الاستفادة من الفلسفات الحديثة، وغياب نظرية إسلامية في المعرفة الإنسانية مصبغة صياغة حديثة معاصرة ومستنبطة من القرآن الكريم^(١).

أما كتابنا هذا فقد أوضح أنه بحث في مشكلة المعرفة الإنسانية وجدل الإنسان معتمداً على الأرضية العلمية لمعارف القرن العشرين، وأنه أتم صياغة نظرية أصيلة في المعرفة الإنسانية مطلقة من القرآن الكريم^(٢).

ومؤلف الكتاب هو الدكتور محمد شحرور، وهو أستاذ جامعي قضى في تأليف كتابه أكثر من عشرين عاماً (على حد تعبيره^(٣))، فبلغ أكثر من ثمانئة صفحة، ورغم ضخامته فقد طبع أربع مرات في أقل من عام ونصف^(٤) وهو رقم مذهل بالنسبة إلى هذه المدة القصيرة، كما أنه انتشر في جميع أنحاء الوطن العربي حتى المغرب الأقصى، بل لقد تجاوز المنطقة العربية إلى إيران.

فإلهذا الكتاب الذي دار حوله كثير من النقاشات والمقالات والآراء، تراوحت ما بين مشيد به ويعلميته ويفكره الثاقب، إلى متهم له، بلين بالجهل أو بالعمالة؟

إن دراستنا النقدية التحليلية لهذا الكتاب لن يكون فيها تكرار لما ورد في نقاشات الأساتيد الأفاضل، وإن كنا سنشير إليها، ونعرض أهم ما طرحوا بما يقتضيه منهج البحث، ولعلنا سنسلك طرقاً مختلفة في تحليل هذا الكتاب ودراسته، فلن نناقشه من وجهة نظر دينية تراثية، ولا من خلال معتقداتنا الفكرية، فإن وافق ما نعتقد رفعناه إلى أهل القمم، وإن خالفه هبطنا به إلى الخضم الأسفل! لن نفعل هذا، وسنكون بمثابة عن أفكارنا. وإيديولوجيتنا تماماً متخلين عن كل أحكام مسبقة — وإن كنا لانبرى أنفسنا من الإعجاب الذي اعترانا لدى الشروع في قراءة الكتاب — المهم أننا سندرسه من خلال وجهة نظره هو، ونحاوله ضمن إطار منهجه المطروح في المقدمة ومن خلال الثوابت المرجعية التي أقرها، وبذلك لا نهضم له حقاً.

إن سبلنا في التركيز على منهج الكتاب سيجب لنا أن نتناول هذا الكتاب في عموده الفقري وجملة العصبية، لأننا نبحث في المحرك أو المولد لأي فكرة، بعبارة

أخرى نبحث في ملزماتها المنطقية ومقدماتها الممهدة وبراهينها النظرية ، كما يتبع لنا الاكتفاء بمجموعة من القضايا الأساسية المختلفة باعتبارها نهاذج نقف عليها ونناقشها لنخرج بتقويم حقيقي للكتاب . لكن هذا السبيل بالمقابل يفرض علينا عدم الخروج عن الكتاب قيد أنملة ، فلا يمكننا إخراج أي قضية منه لتناقشها فكرياً أو فلسفياً إلا ضمن معطيات الكتاب ، مهما كان موقفنا منها مؤيداً أو مخالفاً ، ولنلتزم بمقاربتها من خلال طريقة إثباتها وضوابطها المنطقية والمرجعية . والفائدة من هذا كله هي عدم الوقوع في بؤرة الجدال اليزنطي ، لأننا نعتقد أن أي نقاش فكري أو فلسفي حول أطروحات الكتاب لن تصل معه إلى نتيجة ، لأن الكتاب تعبير عن جانب من أزماتنا الفكرية ، وما دمننا لم نتفق حول إيجاد الحلول لأزماتنا ، بل لم نتفق حتى على توصيف هذه الأزمات ، فكيف ستفقد على كتاب هو صورة عنها على نحو ما ؟ ولذلك كله اعتمدنا على ضوابط مرجعية خارجية نظن أنه بالإمكان الاتفاق حول صلاحيتها ، أو على الأقل نتفق مع المؤلف على تحكيمها ، وكيف لا وقد أخذناها من منهجه بالذات المتبع في دراسته وقرائنه المعاصرة ؟

استعراض الكتاب :

وقبل الولوج في هذه الدراسة ، بل قبل الإشارة إلى المقالات المتعددة التي تحدثت عن الكتاب أو حاووته ، لا بد لنا من أن نقوم باستعراض هذا الكتاب بآبوابه وفصوله ، مراعاة لمن لم يطلع على الكتاب من القراء الكرام .

يتألف الكتاب من أربعة أبواب تحوي اثني عشر فصلاً وخاتمة عاجلت بعض الموضوعات الجزئية :

الباب الأول

الذكر

يمتري هذا الباب تمهيداً وخمسة فصول . يحاول السيد المؤلف في التمهيد أن يحدد أربعة مصطلحات أساسية : الكتاب - القرآن - الذكر - الفرقان . فيرى أن لفظة كتاب

عالم الفكر

تعني موضوعاً أو مجموعة موضوعات، وهي لا تعني كل المصحف إذا جاءت نكرة، لأن المصحف يحتوي على عدة كتب أو مواضيع، ولكن عندما تأتي معرفة بال التعريف (الكتاب) تعني مجموعة الموضوعات التي أوحيت إلى محمد (ص)، وهي تؤلف عندئذ كل آيات المصحف.

وبما أن محمداً (ص) رسول أو نبي، اقتضى ذلك أن يكون الكتاب محتوياً على رسالته ونبوته، وعليه فالكتاب يحوي كتابين رئيسيين:

(١) كتاب الرسالة: ويشتمل على قواعد السلوك الإنساني الواعي من عبادات ومعاملات وأخلاق... وتمثلها الآيات للحِكَمَات التي سميت أيضاً بأم الكتاب.

(٢) كتاب النبوة: ويشمل مجموعة المواضيع التي تحتوي على المعلومات الكونية والتاريخية وبيان حقيقة الوجود الموضوعي... وتمثلها الآيات المشابهات وهي القرآن.

فالقرآن هو الآيات المشابهة فقط (مضافاً إليها السبع المثاني)، فهو إذن جزء من الكتاب وليس مردافاً له.

وأما الذكر فهو تحول القرآن إلى صيغة لغوية إنسانية منطوقة بلسان عربي.

وأما الفرقان فيمثل جزءاً من أم الكتاب، وهو الوصايا العشر المذكورة في سورة الأنعام (١٥١ - ١٥٣) التي سميت بالصراف المستقيم.

وبعد هذا التمهيد الأساسي في المصطلحات يأتي الفصل الأول (القرآن والسبع المثاني) ويكاد فيه السيد المؤلف ينحني منحنى التمهيد في تحليله بعض المفاهيم، فكلمات الله هي الوجود الكوني لله، والقرآن بالنظر إلى محتوياته يتألف من جزأين:

(١) جزء ثابت ويشمل القوانين العامة النازمة للوجود.

(٢) جزء متغير مأخوذ من الإمام المبين الذي يحتوي على شقين هما أحداث الطبيعة الجزئية وقوانينها وقد سمي (الكتاب المبين)، والثاني أعمال الإنسان الواعية أو أحداث التاريخ الإنساني، وهو ما سمي بـ (أحسن القصص)، وقد جاء القرآن

مصدقا لأم الكتاب أي للآيات المحكمات وليس لترواة والإنجيل كما فهم الفقهاء والمفسرون .

ثم خصص الفصل الثاني لموضوع (النبوة والرسالة) ، حيث أكد أن القرآن (أي الآيات المتشابهات) هو نبوة محمد (ص)، وهو حقيقة موضوعية مطلقة في وجودها خارج الوعي الإنساني، وفهم هذه الحقيقة لا يخضع إلا لقواعد البحث العلمي الموضوعي .

وأما الرسالة فهي ذاتية ترتبط بالعلوم الاجتماعية والشرعية . ثم ينتقل فجأة إلى التفريق بين الروح والنفس دون أن يكون لهذا الموضوع ارتباط منطقي بموضوع النبوة والرسالة فالروح ليست هي سر الحلية العضوية ، فالحلية هي للنفس التي تحيا وتموت ، ولا علاقة للروح في ذلك . أما الروح فهي التي حولت البشر إلى إنسان ، أي هي التي نقلت الإنسان نقلة نوعية من المملكة الحيوانية إلى كائن عاقل واع ، وقد عبر عنها القرآن بنفخة الروح ، فالروح هي سر التقدم الإنساني .

ثم يعود السيد المؤلف إلى مصطلح (أم الكتاب) ليؤكد أنها رسالة محمد (ص) ، وقد جاء القرآن (المتشابه) تصديقا لها ، والرسالة تحتوي عدة فروع هي الحدود والعبادات والفرقان وأحكام مرحلية ظرفية وتعليقات عامة وخاصة ومنوعات .

وأما مصطلح (تفصيل الكتاب) فيعني الآيات التي تشرح محتويات الكتاب ، فهي لا محكمة ولا متشابهة ، أي ليست أحكاما ولا قرآنا ، كما أن التفصيل يجعل معني آخر هو الفصل المادي للأشياء زمانيا ومكانيا ، ففي قوله تعالى (الر كتاب أحكمت آياته ثم فصلت من لدن حكيم خبير) حديث عن الفصل المكاني للكتاب المحكم أي الآيات المحكمات (أم الكتاب) ، وفي هذا الكتاب المحكم تتوزع الأحكام في كل المصحف ، فأحكام في سورة البقرة وأحكام في سورة النساء والمائدة . . دون أن يكون هناك تال ، وقد وضع بين آيات الأحكام المتفرقة القرآن ، وعرف ذلك من خلال ربط الآية السابقة بآية سورة فصلت (كتاب فصلت آياته قرآنا عربيا لقوم يعلمون) . ولكن ما هي الغايات التي فصل الكتاب من أجلها على هذا النحو؟ ولماذا تداخل المتشابه وتفصيل الكتاب بين المحكم . . ؟ يجيب السيد المؤلف بأن الهدف الأول من ذلك هو

أن الآيات المحكمات قابلة للتزوير وليس فيها إعجاز (إنما الإعجاز في الآيات المتشابهات أي القرآن)، ولذلك وضع القرآن بين آيات الأحكام حتى يتعذر وضع أي اجتهداد في الأحكام لأن عدد الآيات وترتيبها في السورة الواحدة المولفة من محكم ومتشابه مضبوط تماماً، وموقع كل آية كذلك مضبوط تماماً، والهدف الثاني للقرآن بعد وظيفة التصديق السابقة هو الهيمية على أم الكتاب أي الحفظ والرقابة .

ثم يقرر السيد المؤلف أن أم الكتاب (الرسالة) هي كتاب الألوهية، وأن القرآن والسبع الثاني (النبيوة) هي كتاب البربوية. والألوهية هي اعتراف الإنسان بأن الله إله، وتوجيهه وإطاعة أوامره. وأما البربوية فهي حقيقة موضوعية خارج الوعي الإنساني، وهي علاقة الله بمخلوقاته كلها، وهي علاقة سيطرة وسيادة وملكية .

وأخر موضوعات هذا الفصل كان تفسيره لأمية الرسول (ص) ، حيث رأى أنها تعني أن عمدا (ص) كان غير يهودي وغير نصراني، ولا يعلم شيئا عن كتبهم ، بالإضافة إلى أنه كان أميا بالخط ، فلا يخط ولا يقرأ المخطوط .

ثم عقد السيد المؤلف فصله الثالث حول موضوع (الإنزال والتنزيل) وأشار فيه مشكلة عبر عنها بتساؤلات فحواها أنه إذا كان إنزال القرآن هو النزول إلى السماء الدنيا فماذا عن الحديد واللباس ؟ وكيف يفهم إنزال الحديد على نحو لا يناقض أحدهما الآخر ؟

أما التنزيل فكيف نوفق بين قوله تعالى (تنزيل من رب العالمين - إنا نحن نزلنا عليك القرآن تنزيلا) وبين قوله (ونزلنا عليكم المن والسلوى - وأنزلنا عليكم المن والسلوى) ؟ فما هو الإنزال والتنزيل للقرآن ؟ والإنزال والتنزيل للمن والسلوى وللماء وللملائكة . . . وفي الإجابة على أسئلته راح يتحدث عن البلاغ والتبليغ مبينا الفرق بينهما بالاعتماد على فهمه الشخصي، لiestهي بعد ذلك إلى شرح الفرق بين الإنزال والتنزيل ، فرأى أن التنزيل هو عملية نقل موضوعي خارج الوعي الإنساني، أما الإنزال فهو عملية نقل المادة المنقولة خارج الوعي الإنساني من غير المدرك إلى المدرك، أي دخلها مجال المعرفة الإنسانية .

وكان موضوع (إعجاز القرآن وتأويله) عنواناً للفصل الرابع الذي بدأه بالحديث عن تحذير الله للناس من أن يكتبوا الكتاب بأيديهم ويدعوا أنه من عند الله كما ورد في الآية ٧٩/ من سورة البقرة ليقارن بعد ذلك مع تحدي الله للإنس والجن في أن يأتيوا بمثل هذا القرآن ، فيصل إلى أن التحذير كان للتشريع أو الرسالة ، والتحدي كان للقرآن أو النبوة .

ثم ينتقل إلى الحديث عن السحر والمعجزات ليعرف معجزات الأنبياء على أنها تقدم في عالم المحسوس عن عالم المعقول ، وهي ليست خروجاً عن قوانين الطبيعة أو خرقاً لها . ومعجزات الأنبياء قبل محمد (ص) كانت كلها مادية . وبما أن الرسول (ص) هو خاتم الأنبياء فيجب أن تكون معجزته خالدة ، ومعجزته هي القرآن ويظهر هذا الإعجاز من ثلاثة أوجه :

- (١) أن القرآن سبق فيه الطرح المعتدل عن المدرك المحسوس .
 - (٢) احتواؤه الحقيقة المطلقة للوجود والفهم النسبي لهذه الحقيقة المتمثل بالمحتوى المتحرك بالتأويل .
 - (٣) جمعه بين الصياغة العلمية الموضوعية الدقيقة وبين الصياغة الأدبية الشعرية الغنية بالصور الفنية .
- أما مقومات الآية القرآنية فهي :

- ثبات الصيغة اللغوية .
- حركة المحتوى على نحو يتناسب مع معقولات القارئ العالم .
- أن يكون من الموضوع غير تشريعي .

- وبما أن السيد المؤلف يربط التأويل بالأرضية المعرفية للعصر فقد وضع ما أسماه بضوابط التأويل ، اشتملت على ست قواعد :
- (١) التقيد باللسان العربي من حيث إنكار الترادف وتبعية الألفاظ للمعاني وربط فهم النص بما يقتضيه العقل ، ومراعاة أفعال الأضداد في اللغة .
 - (٢) فهم الفرق بين الإنزال والتتزيل .

علم المعاني

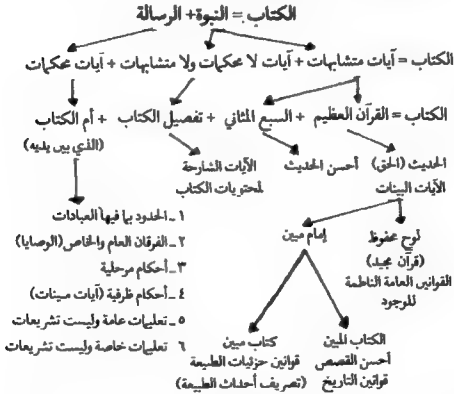
(٣) الترتيل، وهو أخذ الآيات المتعلقة بالموضوع الواحد وترتيبها أي جمعها في نسق واحد.

(٤) عدم الوقوع في التعضية أي قسمة ما لا ينقسم.

(٥) فهم أسرار مواقع النجوم بين الآيات.

(٦) تقاطع المعلومات وانتفاء أي تناقض بين آيات الكتاب كله.

ثم ختم السيد المؤلف بابَه الأول بالفصل الخامس الذي أسماه (شجرة الذكر)، وهو يتألف من صفحتين قليلتين أراد فيها أن يشمل التعريفات الكاملة للكتاب والقرآن والسبع المثاني والذكر والفرقان والصراط المستقيم... ويمكننا أن نستبدل بها المخطط الذي ورد في بداية الكتاب تلخيصاً لها:



الذكر: هو الصيغة اللغوية الصوتية التعبيرية للكتاب كله بغض النظر عن فهم المحتوى وهي الصيغة المحدثة. الكتاب بالنسبة لموسى وعيسى هو التشريع فقط أي الرسالة.

الباب الثاني جدل الكون والإنسان

يحتوي هذا الباب ثلاثة فصول، كان أولها فصل (قوانين جدل الكون)، وفيه يتحدث السيد المؤلف عما أسماه بالثنائية التلازمية أو الجدل الداخلي في الشيء الواحد وجدل هلاك الشيء، ويوضح أن صراع العنصرين المتناقضين داخليا الموجودين في كل شيء يؤدي إلى تغير شكل كل شيء باستمرار، ويتجل في هلاك شكل ذلك الشيء وظهور شكل آخر وفي هذا الصراع يكمن السر في التطور والتغير المستمرين في هذا الكون، وهو ما يسمى بالحركة الجدلية الداخلية التي أطلق عليها في بعض الترجمات مصطلح النفي ونفي النفي، وقد أطلق عليها القرآن مصطلح التنسيح. ثم يورد السيد المؤلف عددا من الآيات القرآنية يراها معبرة عن قانون صراع المتناقضات الداخلي، ويشرحها مطولا على هذا الأساس، ثم يلخص القانون الأول للمادة وحركتها راثيا أن قانون صراع المتناقضات الداخلي يقوم على علاقة تناقض مستمر يؤدي إلى حركة وتغير مستمر للشكل، أي هلاك شكل وولادة آخر جديد، وأن الصياغة المثل لهذا القانون وردت في القرآن الكريم: (كل شيء هالك إلا وجهه).

ويقتل السيد المؤلف بعد ذلك ليتحدث عن الجدل الخارجي بين شيئين أو جدل تلازم الزوجين وينتهي إلى أن قانون الزوجية هو القانون الثاني الأساسي الذي تخضع له جميع الأشياء في الكون المادي، وقد عبر القرآن الكريم عن العلاقة الثنائية بين شيئين متميزين متقابلين بمصطلح (الأزواج)، وهذه العلاقة شاملة وخارجية تقوم على التأثير المتبادل، وتؤدي إلى التكيف والتلازم المستمر بين الشيئين. والصياغة المثل لهذا القانون وردت في القرآن الكريم: (ومن كل شيء خلقنا زوجين لعلكم تذكرون).

وللسيد المؤلف أقوال في الصور والحساب واللجنة والنار... فعنده أن النفخ في الصور يعني التسارع في تغير الصبورة أو المأل، وهذا ما يسميه بالطفرة. والنفخة الأولى لها مصطلح خاص هو الساعة، أما البعث فهو خروج الناس من الموت إلى الحياة بكنسونة مادية جديدة لا تغير في صيورتها. وأما الجنة والنار فستظهران على أنقاض هذا الكون.

ثم كان الفصل الثاني (جدل الإنسان والمعرفة الإنسانية) وقد بدأه بتمهيد عن جدل الرحمن والشيطان، فتحدث عن نظرية المعرفة الإنسانية، ورأي أنها فك الالتباس بين الحقيقة الموضوعية والوهم، أي الحق والباطل، وذلك بإدراك العالم الموضوعي الرحماني (أي الحقيقة) على ما هو عليه.

ثم شرح كلمة (الرحمن) ومفهومها، ورأي أن اسم الرحمن يمثل قوانين الربوبية من: سيطرة واستحكام وتوليد وتطور، فالقوانين المادية الثنائية هي قوانين رحمانية.

أما معنى (الشيطان) فقد أوجد له معنيين، الأول أطلق عليه مصطلح (الشيطان الفعلي) مشتقان الفعل (شطن) الذي يعني البعد، والمعنى الثاني هو من الفعل (شاط) بمعنى الذهاب والبطلان، وأطلق عليه مصطلح (الشيطان العقلائي). والأول الفعلي له وجود مادي خارج الوعي الإنساني. والثاني العقلائي يمثل الوهم والبطلان، وهو أحد أطراف العملية الجدلية في الفكر الإنساني.

أما الطرف الآخر في هذه العملية الجدلية فهو الرحمن المادي.

وبعد هذا التمهيد: بحث السيد المؤلف في عناصر المعرفة الإنسانية وجعلها ستة:

- (١) الحق والباطل : الحق هو الوجود الموضوعي المادي خارج الوعي الإنساني، والباطل يدل على الوهم والتصور الوهمي.
- (٢) الغيب والشهادة: الغيب هو وجود لأشياء مادية أو أحداث طبيعية وإنسانية غابت عن المعرفة الإنسانية الحضورية أو العقلية غياباً جزئياً أو كلياً، أما الشهادة فهي المعرفة الحسية المباشرة الحضورية الآتية عن طريق الحواس.
- (٣) السمع والبصر والفؤاد : الفؤاد هو الإدراك الناتج عن طريق الحواس مباشرة، وعلى رأس هذه الحواس السمع والبصر.
- (٤) القلب : ويعني أشرف وأنبل عضو في الإنسان وهو الدماغ عضو العقل.
- (٥) العقل والفكر : وهما صفتان متتامتان، فالفكر يفكك الأشياء ويحللها، والعقل يشد الأشياء ويركبها ليصدر حكماً.

(٦) **البشر والإنسان** : هو الوجود الفيزيولوجي المادي لكائن حي له صفة الحياة كبقية المخلوقات ، أما الإنسان فهو البشر المستأنس غير المتوحش الذي له علاقات اجتماعية .

ثم بحث السيد المؤلف في نشأة الإنسان واللغة ، فرأى أن البشر عندما أصبح جاهزا من الناحية الفيزيولوجية لعملية نفخ الروح أي الأنسة ، وذلك بانتصابه على قدميه ، وتحرير اليدين ، ونضوج جهاز صوتي قادر على إصدار نغمات مختلفة ، تم تحويله إلى إنسان بنفخة الروح ، فأدم ليس شخصا واحدا وإنما هو جنس نقول عنه الجنس الأدمي . وقوله تعالى (الذي علم بالقلم) يعني بالقلم التسوية والإصلاح والتهديب والتمييز ، فالتعليم هو تمييز الأشياء بعضها عن بعض وهو أساس المعرفة الإنسانية ، فالعين تقلم الألوان والأبعاد ، والأذن تقلم الأصوات ، والفكر يقلم ويحلل ظاهرة ما إلى عناصرها الأساسية .

أما نشأة اللغة فهي مرتبطة بنفخة الروح ، وقد رأى السيد المؤلف أن القرآن عبر عن مراحل نشأة الفكر ونفخة الروح بنشأة الكلام الإنساني ، وقد تم ذلك خلال عدة مراحل :

- المرحلة الأولى : مرحلة تقليد أصوات الحيوانات والطبيعة ، وهي التي عبر عنها بقوله تعالى : (وعلم آدم الاسماء كلها ثم عرضهم على الملائكة)

- المرحلة الثانية : مرحلة آدم الثاني وهي مرحلة بداية الكلام الإنساني القائم على التقطيع بفعل الأمر ، وقد جاءت في قوله تعالى : (قال يا آدم أنبئهم بأسمائهم فلما أنبأهم بأسمائهم قال ألم أقل لكم إني أعلم غيب السموات والأرض . . .)

- المرحلة الثالثة : مرحلة آدم الثالث ، وهي تعتبر القفزة الهائلة في نفخة الروح ، وهي قفزة التجريد ، انتقل الإنسان بعدها إلى مرحلة أخرى من مراحل تطور اللغة ، ومن ثم الفكر ، وقد جاءت في قوله تعالى : (فتلقى آدم من ربه كلمات فتاب عليه . . .)

- المرحلة الرابعة : وهي مرحلة الهبوط الثاني ، وقد حصل بعد أن تلقى آدم الثالث قفزة التجريد ، وهو الانتقال إلى مرحلة اكتمال التجريد ، وفي هذه المرحلة

بدأ الإنسان باكتساب المعارف وبداية العلاقات الاجتماعية والاقتصادية والتشريعية، لذا قال تعالى: (قلنا اميطوا منها جميعا فإما يأتينكم مني هدى فمن تبع هداي فلا خوف عليهم ولا هم يحزنون) .

ثم شكّلت (نظرية المعرفة القرآنية) موضوع الفصل الثالث، وقد تحدث فيه السيد المؤلف عن جدل الأضداد في معرفة آيات الله، فبين أسس العقل الرحاني، وطريقة التعبير عن المعارف، شارحا مجموعة من المفاهيم كالقدر والمقدار، والعدد والإحصاء، والتغيرات الكمية والكيفية. ثم انتقل إلى العقل الشيطاني ليعدد الأبواب التي يعمل من خلالها الشيطان الفعلاني، فالأول هو الربط بين حدثين متتاليين ربطا وهما، والثاني هو الخلط بين قدرة الله ومشيتة، والثالث الخلط بين العلم والأخلاق والتقوى، والرابع هو الاعتماد على الرباط المنطقي المجرد بين المقدمات والنتائج، والخامس هو إسقاط أهواء الإنسان وأمانيه الخاصة على الواقع الموضوع. ثم لخص العقل الشيطاني بأن الصورة الموجودة في الأذهان غير مطابقة للأشياء الموجودة في الأعيان، وتلك وظيفة الشيطان الفعلاني.

- وانتقل بعد ذلك إلى الحديث عن أنواع المعرفة ونسبتها، فرأى أن لها ثلاثة أنواع:
- (١) المعرفة الفؤادية المرتبطة مباشرة بالحواس .
 - (٢) المعرفة الخبرية وهي أن يتواتر النبأ عن طريق الخبر.
 - (٣) المعرفة النظرية الاستنتاجية .

ثم أجد يعيز بين مفاهيم متشابهة كالزمن والوقت والدائم والباقي . فالزمن له وجود موضوعي وفيه حركة الأشياء، والوقت هو الزمان المعلوم وله نسبته. والدائم هو السكون واللزوم، وقد استعمل الكتاب مفهوم الدوام على أنه محور الزمن، وأما الباقي فالبقاء ضد الفناء، والباقي هو الذي يبقى على ما هو عليه.

وما دام الموضوع الأساسي هو نظرية المعرفة القرآنية، فكان لابد للسيد المؤلف أن يتحدث عن الرحي وعلم الله وقضائه، وأما الوحي فهو نقل المعلومات والأوامر والنواهي بعدة طرق هي:

- أ- الوحي عن طريق البرجة الداتية ، كما في البنية الجنينية للكائنات الحية .
 ب- الوحي عن طريق التشخيص كالرسل التي جاءت إبراهيم بالبرى .
 ج- الوحي عن طريق توارد الخواطر وهو وارد عند كل البشر .
 د- الوحي عن طريق المنام ، وهو أحد أنواع الوحي للأنبياء ، وهو الرؤيا الصادقة لغير الأنبياء .
 هـ- الوحي المجرد وهو أن يأتي جبريل ويلتبس مع النبي (ص)، ويسجل الآيات الموحاة مباشرة في الدماغ .
 و- الوحي الصوتي كالذي جاء إلى موسى (ص) .

أما علم الله فهو أرقى أنواع العلم ، وهو علم تجريدى بحت ، ويعمل الصفة الرياضية المتصلة والمنفصلة ، أى أن علم الله هو علم رياضي ، لأن الرياضيات أرقى العلوم وتتصف بالدقة والتنسؤ . أما علم الله بالسلوك الإنساني فهو علم بكلية الاحتمالات التي يمكن أن يسلكها الإنسان .

وقد رأى السيد المؤلف أن قضاء الله يعني الإرادة الإلهية النافذة المتأينة من خلال كلماته ، أي الوجود وقوانينه الموضوعية ، وهو نوعان : أمر (ضد النهي) جاء في أم الكتاب ، وأمر شرطي نافذ جاء في القرآن . . .

ثم خصص الفصل الرابع لموضوعات (الأعمار والأزاق والأعمال) ، فأكد السيد المؤلف أن أعمار الإنسان غير ثابتة بل متغيرة ، فهناك شروط موضوعية تؤدي إلى نقصان الأعمار ، وأخرى تؤدي إلى زيادتها . أما الأزاق فهي إنما تأتي من خيرات الطبيعة ومن العمل . ثم عرّف في موضوع الأعمار مجموعة من المفاهيم ، فرأى أن العمل هو حركة واعية يقوم بها الإنسان على وجه العموم . والفعل هو عمل معرف محدد على وجه الخصوص . والصنع يدل على نتاج العمل . والكسب هو المددود الإيجابي للعمل . والخلق يعني التقدير قبل التنفيذ ، ولا يعني الإيجاد من العدم . والتسوية تكون بعد الخلق وهي التنفيذ الكامل للتصميم . والجعل هو الانتقال من حالة إلى حالة والتغير في الصيرورة . والقدر هو الوجود الموضوعي للأشياء وظواهرها خارج الوعي الإنساني .

والحرية هي إرادة إنسانية واعية دائمة الحركة بين النفي والإثبات . والتقدمية هي الانتقال من درجة الحرية كما وكيفاً إلى درجة أعلى في كل نواحي الحياة .

والديمقراطية هي ممارسة الحرية من قبل مجموعة من الناس ، ضمن علاقات معينة ، وفقاً لمرجعية معرفية وأخلاقية وجمالية . . .

الباب الثالث

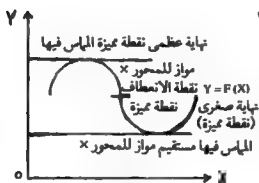
أم الكتاب والفقه والسنة

الحق أن هذا الباب هو أهم أبواب الكتاب ، وقد سمي بعنوانات فصوله الثلاثة . ففي الفصل الأول (أم الكتاب) يبدأ السيد المؤلف بتمهيد هام جداً يؤسس فيه لنظرية فقهية ، مستعينا بعلم الرياضيات والتوابع المستمرة ، ليعتمد عليها في مسألة الحدود في التشريع والعبادات وحالاتها الدنيا والعليا .

يبدأ أولاً بالإشارة إلى خصيصة أساسية للدين الإسلامي في رسالة محمد (ص) ، وهي صلاحها لكل زمان ومكان ، فيرى أن هذه الخاصية لا يمكن فهمها إلا إذا فهمنا صفتين أساسيتين من صفات الدين الإسلامي ، وهما من المتناقضات ، حيث إن الحركة الجدلية بينها هي حركة تناقضية ، وهذان النقيضان هما الاستقامة والحنيفية ، حيث يكمن فيها جدل التشريع وتطوره ، ودونهما يستحيل فهم الدين الإسلامي فهماً معاصراً ، والافتناع بصلاحيته لكل زمان ومكان ، فالاستقامة جاءت في قوله تعالى : (اهدنا الصراط المستقيم . . هدايتي ربي إلى صراط مستقيم - وأن هذا صراطي مستقيماً فاتبعوه . . .) أما الحنيفة فجاءت في قوله تعالى : (ملة إبراهيم حنيفاً وما كان من المشركين - فأقم وجهك للدين حنيفاً . . إن إبراهيم كان أمة قانتاً لله حنيفاً . .) فالحنيف تعني الميل والانحراف ، والاستقامة ضد الانحراف وتعني الانتصاب . . وإن قوة الدين الإسلامي تكمن في استقامته وحنيفته معاً ، لأنه يتولد عن هذين النقيضين مشات الملايين من الاحتمالات في التشريع وفي السلوك الإنساني ، بحيث تغطي كل مجالات الحياة الإنسانية في كل زمان ومكان .

وصفة الخنيفة أي الميل والانحراف تكون في التشريع وفي الطباع والمعادن والتقاليد، ونطلق عليها صفة التغير (المتغيرات)، ولذلك يجب أن يكون هناك ثوابت لتشكل علاقة جدلية مع المتغيرات، وهذه الثوابت سميت (الصرائط المستقيم).

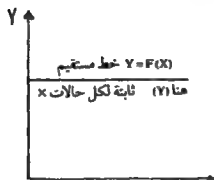
ثم ينتقل السيد المؤلف إلى التوابيع المستمرة ليحدثنا حديثاً رياضياً عن علاقة التابع بمتحول أو متحولين، جاعلاً الخنيفة هو المنحني نقيض المستقيم، معطياً الحالات التي يأخذها هذا التابع المنحني الخنيفة، ونهاياته العظمى والصغرى، وحدوده العليا الموجبة والدنيا السالبة، موضحاً هذا كله بالأشكال التالية :



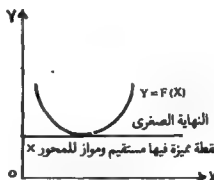
(٣) الشكل



(١) الشكل



(٤) الشكل

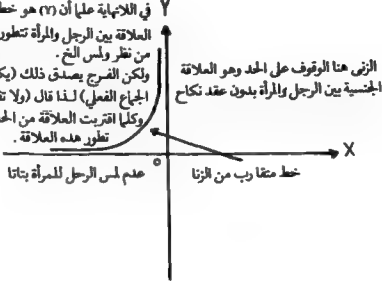


(٢) الشكل

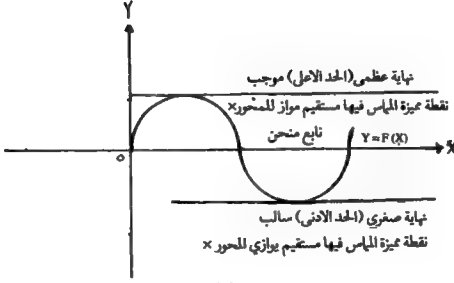
النهاية العظمى خط مقارب يمس المحور (Y) في اللانهاية علماً أن (Y) هو خط مستقيم

العلاقة بين الرجل والمرأة تتطور اقتراباً من الزنا من نظر وليس الخ.

ولكن الفرج يصدق ذلك (يكون الزنا هو الجماع الفعلي) لذا قال (ولا تقربوا الزنا) وكلما اقتربت العلاقة من الحد كلما تسارع تطور هذه العلاقة.



الشكل (٥)



الشكل (٦)

وإذا تمّ فهم هذه الخاصية فإنه يستطيع فهم الإسلام بشقيه المستقيم والحنيف، على حد تعبير السيد المؤلف، فالحنيفية هي التابع الذي هو منحني أصلاً، والاستقامة هي حدود تحقيق هذا التابع المتمثلة بالنهايات، والتشريع الإسلامي يجعل خاصتي الانحناء والاستقامة معاً، وهو مبني على مبدأ النهايات أو الحدود المستقيمة، وهي حدود الله التي تُشكّل مع الفرقان الصراط المستقيم، ونحن نحنف ضمنها.

ويقرر السيد المؤلف أن هذه الحالات جميعاً من النهايات والحدود قد وردت في أم الكتاب، فحالة الحد الأدنى مثلاً وردت في آيات المحارم (النساء ٢٢ - ٢٣) وفي لباس المرأة (سورة النور ٣١)، وحالة الحد الأعلى وردت في عقوبات السرقة والقتل وحالة الحدين الأدنى والأعلى معاً وردت في آيات الميراث (النساء ١١ - ١٢ - ١٣)، وفيها يسمح بالحركة ضمن هذه الحدود، فمثلاً أعطي الذكر في هذه الآيات الحد الأعلى ٦، ٦٦٪ (مثلي الأنثى)، وأعطيت الأنثى الحد الأدنى ٣، ٣٣٪ (نصف حصة الرجل)، ولذلك يمكن للاجتهاد حسب الظروف الموضوعية أن يقرب الفرق بينهما حتى التساوي الكامل.

وبعد التمثيل لجميع الحالات يتقل إلى موضوع الربا والزكاة والصدقات، وقد انتهى إلى وضع أسس النظام المصرفي الإسلامي ضمن ثلاثة بنود:

- (١) لا يعطى مستحقو الزكاة والصدقات قروضاً بل هباتٍ دون مقابل.
- (٢) يمكن إعطاء قرض دون فائدة لأصحاب الصدقات، وهي معاملة الحد الأعلى.
- (٣) لا يوجد قرض مفتوح الأجل قد تبلغ الفوائد فيه أكثر من ضعف المبلغ، لأن هذا هو الحد الأعلى. ثم نتحدث عن العبادات وأنواعها من خلال نظرية الحدود السابقة إلى أن وصل إلى موضوع الفرقان أو الوصايا العشر، ففرّق بين نوعين من الفرقان؛ عام وخاص؛ الأول هو الحد الأدنى من التعاليم الأخلاقية الملزمة لكل الناس، وهو القاسم المشترك بين الأديان، وقد جاء مختصراً في سورة الأنعام (١٥١ - ١٥٢ - ١٥٣). ثم شرح السيد المؤلف هذه الوصايا على نحو موسع واحدة تلو الأخرى. وأما الثاني من الفرقان، أي الخاص، فقد جاء في سورة الفرقان (٦٤ - ٧٤)، وهو خاص بأئمة المتقين وليس لكل الناس.

حلال الفكر

وبعد الحدود والوصايا يقف عند مصطلحي المعروف والمنكر، ثم موضوع التعليقات الخاصة بالنبي (ص) الواردة في الآيات المتبدلة بعبارة (يا أيها النبي)؛ ليؤكد أنها تعليقات وليست حدوداً أو تشريعات، والتقيدها فيها مصلحة للناس دون أن يستدعي ذلك غضباً أو رضى من الله .

. ثم جاء الفصل الثاني (السنة)، وهو فصل صغير إذا ما قيس بسابقه، وبعد أن مهد بتعريف السنة على أنها منهج في تطبيق أحكام أم الكتاب يسر وسهولة دون الخروج عن حدود الله، قسّم السنة إلى فرعين، سنة الرسالة وسنة النبوة، ففي الأولى يجب التمييز بين الحدود والعبادات والأخلاق والتعليقات؛ لأن هناك أوامر خاصة بالنبي . وإطاعة الرسول تنقسم إلى نوعين: متصلة ومنفصلة، فالطاعة المتصلة هي المتدبجة مع طاعة الله، وقد جاءت في الحدود والعبادات والأخلاق، كما في لباس المرأة، إذ ورد في الكتاب الحد الأدنى وهو ستر الجيوب، وورد عن الرسول الحد الأعلى؛ وهو أن المرأة كلها عورة عدا وجهها وكفها، أما الطاعة المنفصلة عن طاعة الله فهي طاعة للرسول في حياته فقط باعتباره قائداً وقاضياً ورئيس دولة

وأما سنة النبوة فهي اجتهاد النبي (ص) في تطبيق أحكام الكتاب أخذاً بعين الاعتبار العالم الموضوعي الذي يعيش فيه متحركاً بين الحدود، وفي هذا كان الرسول (ص) الأسوة الحسنة لنا إلى يوم الدين .

ثم تحدث السيد المؤلف عن السنة النبوية في العمل الثوري وبناء الدولة، ووقف عند ما أسماه بمقررات قاموس الثورة النبوية . وبعد ذلك تحدث عن جمع الحديث وتدوينه وفهمه مؤكداً أن جمع الحديث كان بسبب سياسي، مشيراً إلى التيار الحزبي في فهم كلام الرسول، المعتمد على النقل فقط، والذي عدّه اتجاهًا سلبياً، ثم شفع ذلك بالتيار الثاني العقلي المحتمل بالمعتزلة . . ثم لخص نتائجه واضعاً نهجاً لإعادة النظر في كتب الحديث .

أما الفصل الثالث (الفقه الإسلامي) فقد بدأ بالحديث عن أزمة الفقه الإسلامي التي رآها تنطلق من خطأ في المنهج، فالفقهاء - في رأيه - ظنوا أن القرآن على غرار

التوراة، فكلاهما فيه كونيّات وقصص، ففسروا القرآن بالتوراة غير معبرين خاصة التشابه. وكذلك الفقهاء ظنوا أن شريعة محمد (ص) هي شريعة عينية كشريعة موسى (ص) لا شريعة حدودية. وكذلك أيضا فيما يتعلق بالسنة النبوية إذ فهمت فيها خاطئاً على أنها عين الحديث.

ثم وضع تعريفا مغايرا للتشريع الإسلامي، وهو أنه تشريع مدني إنساني ضمن حدود الله، وهو تشريع حنفي متطور يتناسب مع رغبات الناس ودرجات تطورهم، وبعد ذلك حدد المفاهيم الخاصة بمبادئ هذا التشريع وهي الكتاب والسنة والقياس والإجماع، فالكتاب يجب التفريق فيه بين الحدود والعبادات والوصايا والتعليمات. والسنة النبوية هي منهج في الحركة بين الحدود. والقياس هو قياس الشاهد على الشاهد ضمن الحدود. والإجماع هو إجماع أكثرية الناس على قبول التشريع المقترح بشأنهم. ثم وضع الشروط التي يجب توافرها في التشريع الاسلامي المعاصر من خلال الأسس السابقة نفسها، مشرا بعد ذلك إلى نتائج الفقه الإسلامي في يومنا هذا.

ثم تحدث عن فلسفة القضاء الإسلامي والعقوبات في إطار نظريته الحدودية، لينتقل بعد ذلك إلى موضوع هام طرح فيه أنموذجاً للفقه الجديد في دراسة موضوع المرأة في الإسلام، فعالج مجموعة من القضايا، كانت أولاها قضية تعدد الزوجات، ووضع أن الآية (٣) من سورة النساء الخاصة بهذه المسألة هي آية حدودية؛ أعطت حدود الكم وحدود الكيف، ورأى أن التعدد في الزوجات خاص بالأزامل ذوات الأيتام.

أما قضية لباس المرأة فقد أظهر فيها رأيا جديداً، إذ شرح الآية (٣١) من سورة النور من خلال نظريته الحدودية، وقسم الزينة إلى ثلاثة أنواع:

(١) زينة الأشياء: وهي إضافة أشياء لشيء أو لمكان لتزيينه كالديكورات والحلي والمكياج

(٢) زينة المواقع أو الزينة المكانية: كالحدايق التي تبقى على حالها دون أن نضيف إليها شيئا، وهذا النوع من الزينة هو المقصود في الآية (٣١) من سورة النور.

(٣) الزينة الشبكية والمكانية معا.

ومن الزينة المكانية جَسَدُ المرأة كله، وينقسم إلى قسمين: قسم ظاهر بالخلق كالظهر والبطن والرأس والرجلين، وقسم غير ظاهر بالخلق، أي أخفاه الله في بنية المرأة وتصميمها، وهو الجيوب، والجيب من قولنا (جَبْتُ القميص) أي قَوَّرت جيبه، والجيب هو فتحة لها طبقَتان لا واحدة؛ لأن الأساس في (جيب) هو فعل (جوب) ويعني الحرق في الشيء. وعلى هذا الفهم يشرح السيد المؤلف الجيوب في المرأة بأن لها طبقتين مع خرق، وهي ما بين الشدين وتحتها، والإبطين، والفرج، والإلتين، فهذه كلها جيوب يجب على المرأة تغطيتها تبعاً لقوله تعالى: (وليضربن بخمرهن على جيوبهن) ولكن يمكن إبداء هذه الجيوب للثانية المذكورين في الآية المشار إليها، إلا أن العيب يفرض سترها. فالحد الأدنى المفروض على المرأة في لباسها ورد في سورة النور وهو تغطية الجيوب المخفية، وقد جاء اللباس المتمم في سورة الأحزاب (الآية ٥٩) ولكنها آية تعليم وليست آية تشريع.

ثم تحدث المؤلف عن العلاقة بين الرجل والمرأة بنوعيتها، العلاقة العاطفية والعلاقة الاقتصادية الاجتماعية، موضحاً مفهوم القوام في قوله تعالى: (الرجال قوامون على النساء) فين أن للقوام عدة مذكورة في تمة الآية، وهي التفضيل، أي القوة الفيزيائية، والنفقة أي القوة المالية الاقتصادية، وبذهاب العلة يذهب المعلول، وعليه يمكن أن تستقل القوام إلى المرأة.

ثم عرج على قضية العقد والطلاق، واعتبر الطلاق الشفهي لغواً، لأن الطلاق عنده لا يكون إلا عن طريق القضاء حصراً.

الباب الرابع في القرآن

وهو الباب الأخير في الكتاب وقد خصص فصله الأول لموضوع (الشهوات الإنسانية)، فعرف الغرائز والشهوات على أن الأولى رغبات غير واعية ذات منشأ فيزيولوجي بحت، والثانية رغبات واعية ذات منشأ معرفي اجتماعي. وبما أن الشهوات

الإنسانية هي أشياء متمكنة في سلوك الإنسان ، فيجب على أي نظام سياسي اقتصادي مبني على أسس إسلامية أن يأخذ بعين الاعتبار أموراً حددها الكاتب بمجموعة من النقاط أهمها : التجديد، والحواجز المادية ، والملكية الشخصية ؛ والمواد الخام ؛ وعدم الإفراط والتفريط ؛ والحنيفية ؛ والنظام المصرفي ؛ والحفاظ على البيئة والعدالة .

ثم انتقل إلى أسس المفاهيم الجمالية في الشهوات الإنسانية ، فتحدث عن نشأة المعايير الجمالية وتطورها وترافقها مع المعرفة الإنسانية ؛ مفصلاً في ذلك ؛ ليشهي بالحديث عن مفاهيم الجمال في الإسلام موضعاً موقف الكتاب من الفنون، فرأى أن الكتاب لم يمنع فنون الكلمة لكنه انتقد ظاهرة عدم الالتزام في الشعر والأدب ، وسمح بالرسم والنحت ولم يمنعها مطلقاً ، وكذلك الغناء بدليل استقبال الأنصار للنبي بالغناء الجماعي .

أما الفصل الثاني والأخير فقد عالج موضوع (القصص في القرآن) ، وقد بدأه السيد المؤلف بقصة نوح مبينا الاستنتاجات المستقاة منها ، فنوح (ص) هو أول بشر يوحى إليه وقد أرسل الله معه رسلاً من الملائكة ، وكان مجمل الوحي عنده يتضمن الإنذار والتقوى وهي الرسالة ، والرحمة وهي النبوة المشتعلة على التوحيد وتعليم ركوب الماء والتبشير بالبيان والاستقرار .

ثم انتقل إلى هود (ص) فبين طريقة الوحي إليه المشابهة لطريقة نوح (ص) ، وهي إرسال رسل من الملائكة المسماة بالنذر ، وقد اشتملت رسالته على التوحيد والاستغفار والتوبة أما نبوته فهي تأكيد نبوة نوح (ص) .

ثم بحث السيد المؤلف موضوع الأنبياء والرسل عموماً ذاكراً أسماءهم الواردة في القرآن مستنتجاً عددهم ، ثم تحدث عن الزبور نبوة داود (ص) ثم أشار إلى النسب بين الأنبياء وذرياتهم .

الخاتمة :

لخص السيد المؤلف في خاتمته بعض نتائج قراءته للإسلام واقفاً عند بعض

سلسلة الفكر

المسائل المستخلصة مما تم عرضه كمسألة تعريف الإسلام ، وفصل الدين عن الدولة ؛ وإسلامية الدولة العربية بالنظور المعاصر ؛ وأزمة العقل عند العرب ؛ والعروبة والإسلام .

آراء الباحثين حول الكتاب :

لقد استعرضنا في الصفحات السابقة كتاب الدكتور محمد شعورور الضخم المسمى (الكتاب والقرآن - قراءة معاصرة) والذي كتبت عنه أقلام عديدة في دمشق وبيروت والقاهرة ، ومن هنا يجدر بنا قبل الولوج في دراستنا النقدية لهذا الكتاب أن نتحدث عن أهم المحاور والنقاط التي أثارها أصحاب هذه المقالات مراعين تسلسلها الزمني قدر الإمكان :

(١) الأستاذ الدكتور نعيم اليافي :

لعل أول من كتب عن هذا الكتاب هو الأستاذ الدكتور نعيم اليافي في (الأسبوع الأدبي) ، إذ تحدث عنه مستعرضاً منهجه وأبوابه وأطروحاته وأفكاره دون أن يعطي أحكاماً نهائية ، بيد أنه وقف عند نقطتين هامتين اختلفت فيها مع المؤلف ، فوضع أن كل حديث عن النص القرآني بعيداً عن علمي أسباب النزول والناسخ والمنسوخ وعن مبدأ المصالح المرسلة هو حديث قليل القيمة ، ثم أشار الدكتور اليافي إلى أن الكثير من الأحكام والنتائج بحاجة إلى إعادة نظر أو إنعام من قبل المؤلف . . . ثم اعتذر عن العجالة التي حددت عمله ؛ آملاً أن يعود ثانية إلى الكتاب ليمنحه ما يستحق من جهد وعمق ودراسة^(١) . ولكن القاريء في الحقيقة لا تخفى عليه نبرة الإعجاب التي أسبقها الدكتور اليافي على الكتاب ، وقد ناقشته ذات مرة بهذا الأمر ، فأجابني بقوله : ((إنها صدمة المفاجأة))

(٢) الدكتور محمد سعيد رمضان البوطي :

أما مجلة تيج الإسلام فقد نشرت عدة مقالات حول هذا الكتاب ، كانت أولها

للدكتور محمد سعيد رمضان البوطي، وخلاصتها يدل عليها عنوانها: (الخلفية اليهودية لشعار قراءة معاصرة)، وفيها يشن هجوما على الكتاب مُعَمِّاً وموجِزا، مدينا ومتهماً بالتدجيل والكذب والعبث المخزي والتهاشي مع التعليقات الخفية لحكام صهيون، راثيا أن البغية الحقيقية لأصحاب القراءات المعاصرة أن ينفصلوا عن الإسلام ويفصلوا المسلمين عنه^(١). . . . وقد كنا نرغب من الدكتور البوطي أن يفتد أدلة المؤلف وحججه، ويناقش أطروحاته التي جعلته يفتح أبواب الاتهام والإدانة؛ لا أن يكفي بسوق أمثلة مجتزأة مغلقا باب الحوار، بل مغفلا اسم الكتاب والمؤلف !!

(٣) الدكتور شوقي أبو خليل :

ولم يكن الدكتور شوقي أبو خليل أكثر صراحة ووضوحا في مقالاته: (تقاطعات خطيرة في دروب القراءات المعاصرة) التي نشرت كذلك في نهج الإسلام^(٢)، وكان تكرارا للدكتور البوطي، بل أشد تعميما؛ تاركا نهج المناقشة العلمية ليكتفي باقتطاع أمثلة وأنمودجات أراد منها إثبات ما سياه بالتطابق التام بين كتب تحمل شعار قراءة معاصرة، ولم ينس أن يكيل الاتهامات والإدانات التي تجعل من الكتاب تنفيذا لوصية صهيونية!

(٤) الدكتور نصر حامد أبو زيد :

تم نشرت مجلة الهلال ثلاث مقالات دار فيها حوار هام بين الأستاذ الدكتور نصر حامد أبو زيد؛ وبين مؤلف (الكتاب والقرآن) . يري الدكتور أبو زيد في مقاله الأولى المسماة^(٣)، (لماذا طغت التلفيقية على كثير من مشروعات تجديد الإسلام) أن قراءة الدكتور محمد شحرور هي قراءة تلويينية مفرضة اتسمت بثلاث خصائص:

- الأولى أنها قراءة تسمى إلى التلفيق بين طرفين أحدهما صلب ثابت وهو المعصري من منظور تلك القراءة، والثاني رخو ومتحرك يمثل التراث الإسلامي القابل للتشكيل وإعادة التأويل ليرافق الأول ويتطابق بكل ما يريده . وهذه الخصيصة تمثل الغرض المفروض بشكل قبلي على الظاهرة موضوع الدرس، ولذلك فالقراءة مفرضة أيضا .
- والخصيصة الثانية هي أن هذه القراءة غير تاريخية، تغفل متعمدة مسألة اختلاف

السياق التاريخي بالمعنى الاجتماعي والثقافي لكل من الطرفين موضوع القراءة :- أما الخصيصة الثالثة فهي أنها قراءة تلوينية بسبب إهدار التاريخية وتحكم الغرض المسبق بآليات القراءة ، ومن ثم انحرافها عن القراءة التأويلية إلى القراءة التلوينية التي تستلطق النصوص الدينية بكل جديد يكتشفه الآخر الغربي لتخدير النفس وتناسي التخلف .

وفي الإجابة عن السؤال الذي طرحه في العنوان يؤكد الدكتور أبو زيد أن كل مشروعات التلفيق والقراءة العصرية تتزامن بطريقة أو بأخرى مع مرحلة من مراحل أزماتنا في طريق اللحاق بالتقدم ، والكتاب هو تعبير عن الأزمة التي عاشها الواقع الإسلامي في السنوات العشر الأخيرة .

ويختم الدكتور أبو زيد مقالته بحكم نهائي يقول فيه^(١٢) : « إن الكتاب في النهاية يكاد يعلن عن إفلاس كل المشروعات التليفية فالإسلام لن يتجدد بالطلاء الزائف من هنا أو هناك بل بالفهم العميق لتاريخيته . . . ولن يتحقق هذا الفهم بأن نكون عالة على عقول الآخرين وموائدهم بل بالمشاركة الحقة في صنع التقدم . . وهذا الأمر . . لا سبيل إليه إلا بتحرير العقل من عبادة النصوص . . وهل يتحقق ذلك إلا بعد أن يتحرر الإنسان العربي من المعوقات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي تحاصره . . »

(٥) الدكتور محمد شحرور :

وبعد ذلك نشرت «الهلل» مقالا بعنوان : (حول القراءة المعاصرة للمقرآن) للدكتور محمد شحرور رداً على التعليق السابق للدكتور نصر حامد أبو زيد^(١٣) ، ونحن نظن أن هذه المقالة لم يكتبها الدكتور شحرور نفسه ؛ وإن سميت باسمه ، وإنا الكاتب هو الدكتور جعفر دك الباب الذي قدم كتاب الشحرور وشارك في صياغة أحد فصوله^(١٤) ؛ لما في هذه المقالة من إشارات توحى بذلك^(١٥) ، المهم أن صاحب المقالة - ولنفرض مؤقتاً أنه الدكتور شحرور - يأخذ على الدكتور نصر أنه اجتزأ من الكتاب نصوصاً مبتورة ، وأنه صنف الكتاب مع القراءة التلوينية المفرضة دون أن يحدد

مواصفات التولينية غير المفروضة ؛ ومواصفات التأويل المنتج ، ثم يتهمه بأنه أخطأ حين اعتبر أن المصنف نصر من التراث ، وبأنه ينتمي إلى الرأي القائل بأن هذا المصنف هو من عند الله ، ولكنه مرحلي ذو سياق تاريخي زمني ومكاني . ثم يصحح ما سبأه المغالطات ، فيتحدث عن نظرية الوجود الإنساني التي شُرحت في كتابه ، وعن حدودية الشريعة . ويرى من ثم أن الدكتور نصر أخطأ ودمج النص الإلهي مع التراث والتاريخ وأغفل خاصتي التشابه والحدود . ثم ينهي الدكتور شحروور مقالته بفقرة سبأها (تحرير العقل العربي) يقول فيها : «دعا الناقد إلى تحرير الإنسان من المعوقات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي تحاصره ودعا إلى ثورة شاملة . . . هذه التعابير والمصطلحات المكررة في كل مهرجان خطابي وفي كل مناسبة سياسية واجتماعية ، سمعتها من أناس مارسوا الوصاية الفكرية والسياسية والدكاتورية تحت هذا الشعار^(١٦) .

(٦) الدكتور نصر حامد أبو زيد :

بعد أن اطلع الدكتور نصر حامد أبو زيد على الرد السابق كتب مقالته الثانية^(١٧) : (المنهج النفعي في فهم النصوص الدينية) ، واستحسن في البدء استجابة السيد المؤلف ، وتجاوز بعض العبارات ذات الهجوم الشخصي ، ليركز على الخلاف المنهجي والفكري الجوهرية بينه وبين الدكتور شحروور ، وهو مسألة «التاريخية» ، فوضح مفهوم التاريخية في أن الإنسان كائن تاريخي يقع فعله في التاريخ ، ويتشكل بالتاريخ ، ويمثل الفعل الإلهي في التاريخ في إرسال الرسل ، وتنزيل النصوص الدينية ، دون أن يكون هذا الفعل الإلهي تجاوزاً لقوانين التاريخ ، أو إلغاء لها ، وذلك لأن الإنسان طرف في هذا الفعل ، والنصوص الإلهية رسائل من الله للإنسان ، مهمتها تعديل مساره ، لذلك يختار الله لغة الإنسان ، وهي ظاهرة اجتماعية تاريخية ثقافية ، فشروط المخاطب وهو الكائن الاجتماعي التاريخي - هي المحددة أساساً لشيفرة الرسالة وآليتها ، ومن هنا يمكن القول بأن النصوص الدينية هي نصوص تاريخية الدلالة ، لا يمكن استنباط دلالتها إلا بالعودة إلى السياق المنتج لهذه الدلالة ، المرون بالسياق الثقافي الاجتماعي .

ثم وضع الدكتور أبوزيد معنى القراءة التلويحية المغرضة بأنها القراءة التي تتجاهل السياق المتبع للدلالة، وتقفز إلى إضفاء إيديولوجيتها الخاصة زاعمة أنها الدلالة التي تنطق بها النصوص، وإخضاع التأويل لأغراض نفعية مباشرة خاصة. أما القراءة التأويلية المنتجة فهي القراءة التي تستبطن الدلالة من خلال العودة إلى السياق، وتتقل انتقالاتاً هادئة من الدلالة إلى المغزى. ويُنهي الدكتور أبوزيد حديثه بالتركيز على محور الاعتراض ذاكرةً أن ((العودة إلى التراث والنصوص لاكتشاف ماسبق اكتشافه تعبير عن العجز العقلي والكسل الذهني، وتلك حالة تساهم في تثبيت حالة الركود العامة التي نعيشها، ولذلك دعونا إلى التحرر من سلطة النصوص، وتحرير الإنسان من كل مايكبل حركته وما يعوق نشاطه الإبداعي وهي الدعوة التي شاء شحورر^{١١٨} أن يسخر منها رابطاً بينها وبين الأنظمة الشمولية... ((١١٨))

(٧) الأستاذ سليم الجابري.

ثم صدر في دمشق كتاب أراد صاحبه أن يرد على كتاب الشحورر، وهو الأستاذ سليم الجابري الذي وضع لكتابه عنواناً ظريفاً هو:

((القراءة المعاصرة للدكتور محمد شحورر مجرد تنحيم — كذب المنجمون ولو صدقوا)) وفي هذا الكتاب اتهم الأستاذ الجابري المؤلف بأنه تهجم على السلف وسفّه آراءهم، ثم أشار إلى أنه نقض كل ما قدّمه المؤلف من أدلة قائلاً: ((وسلاحي في هذا كله مقارعة الحجة بالحجة والدليل بالدليل، وتفاضيت عن سطحية الدكتور شحورر وضعفه اللغوي والتواء أساليبه)) ((١١٩)) كما ردّد كثيراً أن أقوال المؤلف هي أقرب إلى الظن والتنجيم، وأكد أن الله قد أحبط عمل الدكتور شحورر، ثم ختم مقدمته بعبارات أظرف من العنوان قائلاً: ((والأيام بيننا ولكل حادث حديث)) ((١٢٠))

والحقيقة أن ما أشار إليه الأستاذ الجابري من تسفيه المؤلف لآراء السلف وسطحيتها وتنجيمه وضعفه اللغوي... ينطبق على رده هو تماماً، فلقد اتهم (الجابري) بعض المفسرين بالغفلة وعدم الفطنة في الصفحة ٣٣، ويدتّ مظاهر التسطح في رده في أنه

استطاع أن ينقض النظرية المعرفية الإنسانية التي قُدمت في القراءة المعاصرة بدليل ساطع قاطع هو أن الدكتور شحرور مُؤمن على التدخين ! أما لغته المستخدمة في الرد وفي تفسير نصوص القرآن ففيها من السقم والفحش في الخطأ مالا يحدر أن يتسرب إلى لغة رجل يحاول أن يفسر نصوص القرآن اللغوية ، إلا إذا فهم على نحو آخر سرّ، تغاضيه عن سطحية الدكتور شحرور وضعفه اللغوي . فمن مقومات لغة السيد الجاي قوله .^(٣١)

((وأنكم مأمورين بذلك .^(٣٢) - كان بينها وبين مقدمة السورة ارتباطاً عضوياً معنواياً^(٣٣) والنبا يعني الخبر الصادق ذو الشأن العظيم^(٣٤) - لكونها اسمان لشخصية واحدة^(٣٥) - فلو كان الفرقان شيء والقرآن شيء آخر^(٣٦) - البشارة التي وعد الله بها بنو إسرائيل^(٣٧) - إن المراد من (المغضوب عليهم) بني إسرائيل^(٣٨)) . ١٠ هـ وظهر الظن والتنجيم عند الأستاذ الجاي في تفسيره (حم) على أنها اختزال لاسمير من أسماء الله الحسنى ، هما (حميد مجيد)^(٣٩) - فهل يختلف هذا عن الظن والتنجيم في شيء ؟ ! وإلا فلماذا تدل الحاء على الحميد ولا تدل على الحكيم أو الحليم ؟ ! ولماذا تدل الميم على المجيد ولا تدل على المتين أو المعين ؟ ولذلك لا نستغرب عندما عدّ الدكتور صبحي الصالح - رحمه الله - مثل هذه الأقوال من التخرصات والظنون وتاويلات شخصية مرذها هوى كل مفسر وميله .^(٤٠) وأخيراً جدير بنا أن نشير إلى ما هو أشد ظرفاً وطرافة في كتاب الأستاذ الجاي ، وهو رأيه القاضي بأن علم القرآن فوق علم البشر جميعهم وحتى يوم الدين . . . وأن بيان القرآن على الوجه الصحيح بيده مقالده سبحانه وتعالى ، وأنه سيكشف على صافيه أول بأول . . .))^(٤١)

فما دام الأمر كذلك كيف استطاع الأستاذ الجاي أن يفسر عددا كبيرا من الآيات جاعلاً من تفسيره حجة دامغة على كثير من القضايا ؟ وكيف بنى نقاشه وبراهينه وتوصل إلى هذا الرد ؟ أتراه التأيد والإفهام من الرب ؟ أف يكون الإله قد اختصه دون سواه بهذا الفضل وذلك الكشف ؟ !

أجل . . فلقد أشار في المقدمة إلى أن الله أيده ((في هذا الرد تأييدا عجيبا))

عالم الفكر

وكذا قال أيضاً : ((هذه الأمور والملاحظات وجهني إليها ربي بفضل خاص منه .
ويختص بفضل من يشاء من عباده ، وقد كشف علي أسأسة تضمن قوله . . .))
!!(٣١)

(٨) الأستاذ محمد شفيق ياسين :

ثم عادت مجلة (نهج الإسلام) ونشرت ثلاث مقالات متتالية هي قراءة نقدية في
مؤلف (الكتاب والقرآن) للأستاذ محمد شفيق ياسين .

وقد وقف في مقالته الأولى (٣٢) على أمور عديدة ليست عظيمة الأهمية إذا ما قورنت
بكثير من القضايا الحساسة جداً التي طرحها مؤلف (الكتاب والقرآن) . فكان مما
اعترض عليه الأستاذ ياسين تقسيم الآيات المتشابهة والمحكمة ، وتفسير السبع المثاني ،
وبعض المفردات والمصطلحات .

أما مقالته الثانية (٣٣) : (الحدود في الإسلام) فقد حاول فيها أن يعالج قضية من
أهم قضايا الكتاب وهي مفهوم الاستقامة والحنيفية التي أدت إلى مسألة الحدود
بالتذرع بعلم الرياضيات ، وهذه القضية أعدها أجراً ماطرح منذ بداية عصر النهضة
حتى الآن ، لما يترتب عليها من نتائج ، كمسألة لباس المرأة ، وإن لم يُبَيِّن الأستاذ ياسين
إلى ذلك .

وفي مقالته الثالثة (٣٤) عالج موضوع السنة ، ووضح فهم المؤلف لها ، ثم أراد أن
ينقض فيها كل ما طرحه المؤلف ، وخاصة تفريقه بين النبوة والرسالة ، وفهمه لها ، وفي
فرضية الطاعة المتصلة والطاعة المنفصلة وحاول في ذلك كله أن يقدم التصويب فيما
اعتقده خاطئاً ، شارحاً مفهوم السنة وما يتعلق بها بالاستناد إلى التراث السلفي مما ورد
في الفقه والتاريخ الإسلاميين ، وإلى شرح بعض المفردات لغوياً .

(٩) الأستاذ طارق زيادة

أما مجلة (الساقد) فقد نشرت مقالا للأستاذ (طارق زيادة) حول (الكتاب والقرآن) بعنوان (طراقة في التقسيم وغرابة في التأويل) (٣٦). وقد وافق الأستاذ زيادة على صحة النظرية البيانية التي يستند إليها المؤلف القائلة بعدم وجود مترادفات بين الألفاظ بل متباينات، ولكنه وجدها غير كافية وحدها لقراءة معاصرة للقرآن الكريم محددا لذلك أسباباً حسنة.

الأول: أن هذه النظرية ليست جديدة ولا تحمل من القراءة قراءة معاصرة، والمؤلف عندما يفتش بين مقاصد اللغة عن المتباينات ضمن المترادفات من الألفاظ فهو يتابع المنهجية الفكرية السلفية نفسها تحت غطاء رقيق من الحديث عن العلم المادي والحدل والانفجار الأول

الثاني: أن المؤلف يبيّن تفسيره لله والوجود والإنسان على مذهب أحادي هو الألسية، قائلا إنه اطلع على آخر ما توصلت إليه، دون أن يشرح لنا ما توصلت إليه، ومن ثم فهذا الهج ليس كافيا لتفسير حقائق الوجود الكبرى.

الثالث: هو عياب الخلعية الفلسفية عن الكتاب مع تأكيد المؤلف لأهمية الفلسفة، وذلك بسبب عدم تعمق الكاتب في المفاهيم الفلسفية.

الرابع: أن المؤلف لم يستند - إلا نادراً - إلى مراجع تسوّغ ماذهب إليه، وكان في معظم مواقفه الفكرية تقريرياً دون أي تعليل.

الخامس: أن المؤلف أعطى لبعض الألفاظ والكلمات والتعابير تفسيراً قسرياً غرائبياً ليتلاءم مع وجهة نظره العلمية.

ثم ختم الأستاذ زيادة مقاله قائلا (٣٧): «واعتقد أن مثل هذا الخطاب... لا يدفع العرب والمسلمين إلى خلق تيار فكري نقدي عصري جديد يكون أساساً لخروجهم من مستنقع التخلف إلى أفاق القرن الحادي والعشرين»

المنهج والأسس المعتمدة في القراءة المعاصرة

ماذمنا قد أشرنا بدايةً إلى أننا سندرس هذا الكتاب مركزين على منهجه، فلا بد إذن من إيجاز بنود هذا المنهج رغم طولها كما عُرِضَتْ من قِبَل المُقَدِّم الدكتور جعفر دق الباب، ومن قِبَل المؤلف نفسه :

قال الدكتور جعفر تحت عنوان «المهج الذي تبناه المؤلف» : إنه تبنى المنهج التاريخي العلمي المستبط من اتجاه مدرسة أبي علي الفارسي التي بلورها ابن جني في الخصائص، والجرجاني في الدلائل ومن جوانب نظرية ابن جني كما رآها :
 - انطلاقه من منطلق وصف البنية اللغوية وصفاً تطورياً ودراسة الأصوات وأنواع الاشتقاق .

- اهتمامه باكتشاف القوانين العامة للنظام اللغوي مؤكّدا نشأة اللغة في أوقات متلاحقة ومحافظتها باستمرار على اتساق نظامها .

- بحثه في القوانين الصوتية العامة المنبثقة عن الخصائص الفيزيولوجية للإنسان .

أما بعض جوانب نظرية الجرجاني كما رآها الدكتور جعفر فهي :

- انطلاقه من منطلق وصف البنية اللغوية وصفاً تزامنياً وربطها بالوظيفة الإبلالية .

- اهتمامه باكتشاف القوانين العامة للنظام اللغوي وتأكيده لارتباط اللغة بالتفكير .

ثم عرض بعد ذلك المبادئ التي يقوم عليها المنهج العلمي التاريخي فكان منها :

(١) التلازم بين النطق والتفكير ووظيفة الإبلاغ منذ بداية نشأة الكلام الإنساني .

(٢) تدرّج التفكير الإنساني في اكتماله وتطوره من المشخص إلى المجرد، وكذلك النظام اللغوي الموازي له .

(٣) إنكار الترادف .

(٤) النظام اللغوي يؤلف كلاً واحداً، وتشكل مستويات البنية اللغوية فيه علاقة تأثير متبادل فيما بينها .

(٥) الاهتمام بالعام المطرود دون إهمال الاستثناءات .

ثم راح الدكتور جعفر يتحدث عن نشأة اللغة الإنسانية واستخداماتها وصفاتها العامة، كوحدة البنية التشرحية لجهاز العلق، ووحدة طرائق التعمير، والنزوع الاجتماعي، ثم أخذ يتحدث عن علم اللسانيات ومجال دراساته . . . (٣١)

لقد آثرنا تلخيص استعراضات المقدم على طولها لنطرح بعد ذلك بعض الأسئلة التي لا شك جالت في ذهن القاري:

(١) ما علاقة الكلام السابق بتقديم منهج كتاب يدرس نصوص القرآن؟ وهل يشكل ذلك منهجا لعويا؟ ثم كيف يضع عنوانا عن المنهج اللغوي المتبني ثم يدور بالقاري في حديث عن نشأة اللغة وعن أصواتها وعلاقتها بالوعي الإنساني والصفات العامة للغات الإنسانية والبنية التشرحية لجهاز النطق؟

بل السؤال الأهم لم يتجسد هذا الشتات الذي يهرب القاري في مقدمة الكتاب دون أن يكون له صلة مباشرة بالكتاب أو منهجه المتبع؟

(٢) وأمر آخر يجب أن يذكر هنا وهو أن محور نظرية عبد القاهر الجرجاني - أصلا - لا يتجلى فيما ذكره المقدم؛ بل يتجلى في نظرية النظم التي يدرس من خلالها الدلالة الناتجة عن التركيب النحوي وعلاقات التأثير بين روابطه وأبنيتها الداخلية، فعده أن المفردة لا تأخذ دلالتها الحقيقية وامتيازها إلا في سياقها؛ الذي تتفاعل فيه مع بني التركيب، ولا قيمة لها خارج هذا السياق . . . فهل يا ترى طبقت هذه النظرية في الكتاب؟

(٣) أما ابن جني فقد كان اهتمامه منصبا على علم التصريف، فحاول أن يضع الأصول الكلية لهذا العلم، وكان يُعنى بالقياس عناية فائقة . . . فهل يا ترى استفيد من علم الصرف في فهم مفردات الآيات وبنائها الصرفي والمعنى الذي يضفيه عليها؟ لا يحق لنا أن نجيب الآن على هذه الأسئلة وتلك، فلا بد من دراسة الظواهر أولا وتحليلها، فهي التي ستعطينا النتائج التي نستطيع أن نقرر لنا كثيرا من هذه التساؤلات.

.. ولم يكن المؤلف مختلفا كثيرا عن المُقدم في توضيح منهج الكتاب، وقد نَحَسَّما
عناء الصبر والجَلَد ونحن نقرأ تحت عبارة «إن المنهج المتبع هو ما يلي» كلاماً مبعثراً عن
العلاقة بين الوعي والوجود المادي، ودعوة إلى فلسفة إسلامية معاصرة، وأنَّ الكون
مادي والعقل قادر على إدراكه، وتدرج المعرفة الإنسانية من التفكير المشخص إلى
المجرد، والنظرية العلمية القائلة أنَّ الكون نتيجة انفجار هائل، وأنه لم ينشأ من عدم بل
من مادة أخرى إلى آخر هذا الكلام الذي يبهز العيون والأبصار. . . حتى وصل
إلى حديثه عن الأسس التي اعتمدها في قراءته الجديدة للقرآن . . . ونوحزها على
النحو التالي :

- (١) مسح عام لخصائص اللسان العربي .
- (٢) الاعتماد على المهج اللغوي للفارسي المتمثل بابن حني والجرجاني .
- (٣) الاستناد إلى الشعر الجاهلي .
- (٤) الاطلاع على آخر نتائج علوم اللسانيات وإنكار الترادف .
- (٥) الاعتداد على معجم مقاييس اللغة لابن فارس بشكل أساسي دون إغفال
بغية المعاجم .
- (٦) صلاحية الإسلام لكل زمان ومكان .
- (٧) قابلية كل ما جاء في القرآن للفهم .
- (٨) احترام المؤلف عَقْلَ القاريء أكثر من احترامه لعواطفه .

ولا بد أن نضيف على هذه البنود تأكيدات المؤلف الصارخة لاتساع النهج
العلمي الموضوعي؛ واعتاده الدقة المتناهية والإكبار العظيم لعقل القاريء، ويمكننا
أن نستعير بعض عباراته المتناثرة في أنحاء الكتاب مثل :

.. «سجد (القاريء) فيه احتراما شديدا وإكبارا عظيميا لفكره وعقله
.. «كان رائدنا هو البحث عن الحقيقة بشكل موضوعي . . . (١١)
.. «إن الأخلاق الإسلامية تلزم الإنسان أن يتحلَّى بالأمانة العلمية .
.. «المنهج المقترح في معالجة الكتاب والقرآن معالجة علمية (١٢)
.. «وضعتُ منهجاً علمياً في فهم الكتاب (١٣) . . . »

حالة الفكر

ـ «دقة المصطلح في الكتاب والمصطلحات الواردة في الكتاب ترقى ' إلى أدق المستويات العلمية سابقا وحاليا واعتقد في المستقبل أيضا . »^(٢٢)
ـ «إننا مقيدون فقط بقواعد البحث العلمي والتفكير الموضوعي وبالأرضية العلمية في عصرنا . »^(٢٣)

إن هذه الأسس المعتمدة في الكتاب ستكون نصب أعيننا ونحن ندرس هذا الكتاب، وسجعلها المنار الذي يهدينا في مناقشة أطروحات الكتاب ومعالجة قضاياها .

خصائص اللغة العربية

سنعالج في هذه المسألة مجموعة من القضايا الجزئية؛ نستقري بها دعامة رئيسية من دعائم منهج الكتاب، وهي خصائص اللغة العربية التي اعتمدها، ونرصدها من خلال ثلاثة جوانب، جانب نحوي وآخر معجمي وثالث صرفي، باعتبار أن خصائص اللغة العربية تتمثل في علومها وأنظمتها .

(١) يرى الباحث الكريم أن الفرقان هو غير القرآن ويأتي ساية يجعلها دليلاً على ذلك نقول : (شهر رمضان الذي أنزل فيه القرآن هدى للناس وبينات من الهدى والفرقان)^(٢٤)
وعلق قائلاً : «ويا أن الفرقان جاء معطوفاً على القرآن يُستتج أن الفرقان غير القرآن»^(٢٥)

وهنا لايسعنا إلا أن نعود إلى منهجه القاضي بـمسح عام لخصائص اللغة العربية؛ لعلنا نفهم معنى كلمة المسح، فكلمة الفرقان ليست معطوفة على القرآن أصلاً؛ لأنها مجرورة بالكسرة لعطفها على الهدى، أما كلمة (القرآن) فهي مرفوعة بالضمة لنيابتها عن الفاعل . وتابعة المعطوف للمعطوف عليه في الحكم الإعرابي يعرفه تلاميذ المرحلة الابتدائية ! . .

ثم إنّ واو المطفأ أصلاً لا تختص بعطف المتغايرات والمتباينات، وليس وجوباً أن يكون المطفوف شيئاً غير المطفوف عليه أو مخالفاً له؛ كما فهم المؤلف وبنى ' على هذا المهم المغلوط أموراً كثيرة وتنتج خطيرة، فالأصل أن واو المطفأ تفيد مطلق الجمع، ولها خمسة عتر حكماً أحدها أنها تعطف الشيء على شبيهه في المعى، كقول الشاعر عدي بن زيد العبادي :

فقدّمت الأديم لراهشيه وألقى ' قولها كذباً وميناً
فالّين هو الكذب نفسه والعطف للتوكيد .

(٢) ويقرّر السيد المؤلف، حين أراد شرح تسمية القرآن، أنها من فعل (قرن) ويقول :
«والأساس في اللسان العربي هو فعل قرن، فعند ابن فارس نرى أن فعل (قرأ) اشتق من فعل (قرن)، ومن هنا جاء معنى القراءة عند العرب» (١٨)

ولا شك أن القاريء العادي سيقنع تماماً، ولن يجزؤ على خلاف ذلك معد أن أهرجه عبارات مثل (والأساس في اللسان العربي . . . فعند ابن فارس . . .) والحقيقة أن الأستاذ الدكتور شحرور ينسب إلى ابن فارس ما لا علم له به، وما لم يقله في يوم من الأيام، والغريب حقاً أن يتجرأ على تزيف أمر لا يحتاج التوثق من صحته إلى أدنى جهد، فهذه معاجم اللغة بين أيدينا وهذا معجم المقاييس لا نجده يقول إن (قرأ) اشتق من (قرن) !!

(٣) أما القضية الثالثة التي نقف عليها ههنا فتتجلى في أن السيد المؤلف يقرر أن ((البركة في اللسان العربي تعني التكاثر والتوالد وتعني الثبات . . . ووصف الكتاب بأنه مبارك يعني ثبات النص وبمعنى الثبات جاء قوله (تبارك الله) أي ثبت ولم يتغير. . .)) (١٩). هذا الكلام من الناحية اللغوية فاسد تماماً، ويدل على عدم المقدرة على قراءة المعجم والجهل بعلم الصرف، إذا اخترنا احتمال عدم التعمد، فالبركة في اللغة العربية لا تعني الثبات أبداً ولم تعنها قط، إنما الثبات للبروك لا البركة، ولا أدري كيف ينسب الباحث الكريم كل شيء إلى اللسان

العربي؟ فالبركة في المعجمات اللغوية جميعا تعني الساء والريادة والكترة في الخير^{١١٠}، بما فيها معجم مقاييس اللغة لابن فارس — الذي ادعى السيد المؤلف أنه اعتمده على نحو أساسي — يعطي معنى النماء والزيادة، وأما معنى الثبات فهو من الفعل برك يبرك بروكا، وهو — والعفو منكم — يقال للبعير، ومعناه استراح، كما تذكر كل المعجمات بما فيها المقاييس .

وفي الشعر : وإن بركت منها عجاساء جِلَّةٌ بمخنية أجل العفاس وبروعا و (تبارك الله) معناها في اللغة : تقدس وتنزه وتطهر، وتنص المعجمات كلها على ذلك حرفيا، أما القول بأن (تبارك الله) معناها : ثبت ولم يتغير، فهذا معنى غير موجود في اللغة العربية إطلاقا، وهو معنى لم يأت به إلا السيد المؤلف، فلماذا ينسبه إلى اللسان العربي ولا ينسبه إلى نفسه؟

أما كلمة (مبارك) فلا تعني ثبات الص كما زعم، فهي اسم مفعول من الفعل (بارك)، وبارك الله الشيء : أي وضع فيه البركة، وهي عبارة المعجم، وفي الشعر يقول الراجز:

بارك فيك الله من ذي آل

فال معنى الذي يحمله (بارك) مستقل تماما عن معنى (برك)، لأن الألف الزائدة في الأول أفادت الإغناء عن المجرد، أي أكسبت الفعل معنى جديدا لاعلاقة له بالفعل المجرد الأصلي .

فأين اختفى علم الفارسي وابن جني وما أربنا به المؤلف في مقدمته؟ وأين مازعمه من اعتداد على خصائص اللغة العربية وعلى معجم المقاييس واستناد إلى الشعر الجاهلي؟

علم الفكر

المنهج العلمي واحترام عقل القاري :

- ثمة أفكار يطرحها المؤلف تتناول مسائل هامة وكبيرة جدا تختص بعلم الاتربولوجيا،
ستعالج أنموذجا منها، لنرى كيف يحاكمها ويبرهن على صحتها، وتبين مدى تطبيقه
لنمنهج العلمي والموضوعي المحترم لعقل القاري.

يرى الباحث الكريم أن هاك جنساً بشرياً وجنساً إنسانياً، وآدم هو أبو الجنس
الإنساني لا البشري، والروح هي التي حولت البشر إلى إنسان، أي نقلته من المملكة
الحيوانية إلى كائن عاقل واع، فقبل آدم ((كان نمة صنف من المملكة الحيوانية يدعى
البشر، ثم اصطفى الله آدم وزوجته من ذلك الصنف (إن الله اصطفى آدم . .) لقد
نفخ الله الروح في البشر فتحول إلى إنسان وتطور وتقدم، ولم ينفخ الروح في القرد
فقيث كما هي . . .))^(١١)

وهنا لابد أن يتساءل القاري عن الكيفية التي توصل بها السيد المؤلف إلى هذه
الأفكار المهمة، وعن الأدلة والبراهين التي اعتمدها، دون أن نشير إلى فرضية داروين
ومن بعده في أصل الأنواع، مادام السيد الكاتب يقرأ ذلك من خلال نصوص القرآن .

لقد استند المؤلف في رأيه حول الفصل بين الجنس البشري والجنس الإنساني إلى
دليل مابعده دليل، وهو أن كلية الطب تسمى كلية الطب البشري لا الإنساني، لأنها
تدرس الإنسان بصفته كائناً حياً مشابهاً لبقية المخلوقات، وبالمقابل هناك علوم تسمى
العلوم الإنسانية لا البشرية لأن الإنسان هو الذي أوجدها، كالفنانون والسياسة
والآداب والفلسفة . . .^(١٢)

لاشك في أن هذا الكلام لايمثل براهين علمية، ولا أدلة عقلية، ولا علاقة له
أصلاً بأي منهج علمي، وهو من ثم لايجمل أي احترام لعقل القاري وفكره، إلا إذا
اعتبرنا أن التصورات والافتراضات المتخيلة هي من الحقائق العلمية، أما الآية التي

حكايا المصطفى الحكيم

أوردها السيد المؤلف وكأنها شاهد على أن الله اصطفى آدم من المملكة الحيوانية وهي قوله عز وجل : (إن الله اصطفى آدم) فقد بترها ولم يكملها وهي كاملة :

(إن الله اصطفى آدم وسوحاً وآل إبراهيم وآل عمران على العالمين)^(١٣١) وهي واضحة الدلالة فهل كان نوح أيضاً وآل إبراهيم وآل عمران في المملكة الحيوانية المسماة بالبشر، ثم اصطفاهم الله من ذلك الصنف ؟!

إن إيراد الآية كاملة يكشف عن فكرتها ومعناها الحقيقيين، ومن ثم لاتصلح للاستشهاد على فكرة السيد المؤلف التي افترضها من خارج السياق القرآني .

ونضيف إلى ذلك أن هناك آيات صريحة توضح نشأة الإنسان بحلاء ينتهي معه أي شك، فهو إذا ادعى أن الإنسان نشأ من البشر الحيواني فماذا سيفعل بالآيات الأخرى التي تصرح بنشأة الإنسان مثل : (ولقد خلقنا الإنسان من صلصال من حمأ مسنون)^(١٣٢) وبدأ خلق الإنسان من طين)^(١٣٣)

فدلالتها واضحة، والحديث فيها عن الإنسان لا السر، فما الأمر إذن؟ أملايحق لنا بعد . . أن نعرف طريقته في استقراء القرآن ؟ بل إن الطريقة الأكبر نجدها في مقدمة الكتاب الأولى، وهي الادعاء بأن الكتاب انطلق من مهم جديد لمعنى ترتيب القرآن، والذي يعني الترتيب والتنظم للموضوعات الواحدة الواردة في آيات مختلفة من القرآن في نسق واحد كي يسهل فهمها، بل إن السيد المؤلف جعل (الترتيل) قاعدة أساسية من قواعد التأويل التي وضعها، ونحن لانريد أكثر من هذا، فلماذا نحاول الآيات السابقة ولم يطبق فهمه للترتيل كما أوهمنا ؟!

ثم إن هناك آية ثالثة تقول : (قل إنما أنا بشر مثلكم يوحى إلي أنما हुكم إله واحد)^(١٣٤) فهل يعقل أن يوحى إلى كائن بشري هو صنف من المملكة المذكورة لما يصنغ إنساناً بعد ؟

ولماذا لم يذكر المؤلف هذه الآية على الرغم من فهمه لمعى الترتيل ؟ ولا نظن أنها جاءت من خارج القرآن !!

إن الفصل بين البشر والإنسان، والحديث عن العلاقة بينهما، ليست الفكرة الوحيدة التي يقررها السيد الباحث على هذا النحو، وبهذا الأسلوب، ويسبها إلى القرآن، بل إنه يتحدث في قسم آخر عن مراحل نشأة الفكرة والكلام الإنساني وكأنه يتحدث عن حقائق مثبتة، يقررها بكل ساطعة دون أن يسي أن ينسب ذلك إلى القرآن الكريم، فيرى أن هناك آدم الأول وآدم الثاني وآدم الثالث (٥٨)

— فأما مرحلة آدم الأول فهي مرحلة تقليد أصوات الحيوانات والطبيعة، وقد عبر عنها القرآن حسب رأي المؤلف بقوله (وعلم آدم الأسماء كلها ثم عرضهم . . . صادقين) (٥٩)

ويفسر التعليم هنا أنه يعني أن آدم أصبح يميز بواسطة الحواس، ويقلد بواسطة الصوت، كما يفسر كلمة آدم بأنها جنس البشر وقد انتصب على قدميه، وأصبح جاهزاً لعملية الأنسنة .

— وأما مرحلة آدم الثاني فهي مرحلة ظهور التقطيع الصوتي بواسطة فعل الأمر، فمثلاً:

تكرار : حَزَزْ حَزَزْ فعل الأمر : حَزَزْ . وقد جاءت هذه المرحلة في قوله تعالى (قال يا آدم أنبئهم بأسمائهم تكتُمون) (٦٠)

ويفسر الآية بما يتناسب مع المرحلة المذكورة، ويرى أنه في هذه المرحلة بدأ البشر يصبح إنساناً، ثم يشرح جنة آدم ويحدد مكانها، فهي في المنطقة الاستوائية من الأرض قال :

(هي عبارة عن غابات استوائية فيها أشجار مثمرة متوفرة فيها الطعام والماء والظل) (٦١)

— وأما مرحلة آدم الثالث فهي القمرة الهائلة في نفخة الروح، وهي قفزة

التجريد، ويمثل هذه المرحلة قوله تعالى : (تخلق آدم من ربه كلمات فتاب عليه إنه هو التواب الرحيم) (١٧١)

وقد جاءت فقرة التجريد من الله مباشرة، أي سمع فعل أمر من صوتين أو ثلاثة مقطعة كقوله: تُب فتاب عليه . إلى آخر هذا الكلام الطويل الذي لخصناه مما يقارب عشر الصفحات

وبعد . . فحس بحترم وجهة نظر السيد المؤلف على أنها تصورات وافتراسات خاصة به، ولكن لايجوز له أن يفرض علينا هذه التصورات على أنها حقائق علمية ثابتة، فيصادر بذلك المتلقي، كما لا يجوز له أن يدعي أنه إنما يطلق من القرآن، ثم لماذا يجبر آياته على التعبير عن هذه الافتراضات التي لاتستند إلى دليل علمي أو برهان عقلي؟ فهو يفترض أمورا من وحي خياله الفذ، ثم يجعلها حقائق مسلمة يفسر القرآن في ضوئها، من خلال تجاوز حدود اللغة وأنظمتها التعبيرية ودلالاتها التركيبية !

إن نصوص القرآن هي قبل كل شيء تشكيل لغوي له صوابط منطقية وأنظمة دقيقة، وأي معنى يوضع لأية يجب أن يستوعبه تشكيلها اللغوي بقوانينه المعجمية والصرفية والنحوية والبلاغية

بيد أن السيد المؤلف يفترض المعاني والأفكار من خارج النص ويلقيها بصيغة يقينية، ثم يسوق آيات القرآن زاعما أنها تعبر عن أطروحاته، وبالأحرى زاعما أن أطروحاته تستنبطها من القرآن . . . ومن هنا ينشأ انقسام حاد بين التشكيل اللغوي هذه الآيات وبين المعاني المتوهمه التي يفترضها، فلاندرى بعد ذلك العلاقة بين التشكيل والمعنى، لأنها تنهار انهارا فظيعا . ثم إن مثل هذه الافتراضات التي تبتعد عن المنهج العلمي، حين لا تستند على أي دليل علمي أو برهان عقلي أو قسرات لفظية، تُقرنا من التفكير الخرافي . .

القرآن والكتب السماوية

يرى السيد المؤلف أن القرآن لم يأت مصدقاً للكتب السماوية قبله ، بل أتى باستخا لها ، ثم يشن حملة شعواء على الفقهاء والمفسرين ، راثياً أهم أخطؤوا خطأ فادحاً عندما ظنوا أن القرآن أتى مصدقاً للكتب السماوية قبله ، وكان فهمهم خاطئاً لعبارة (مصدقاً لما بين يديه) ويصحح قائله : «إن مصطلح (الذي بين يديه) في اللسان العربي تعني دائماً الحاضر ولا تعني الماضي . . (١٦١)»

أقول : إن القرآن كونه مصدقاً للكتب السماوية السابقة الإنجيل والتوراة ، وشاهدنا لها بالصحة والثبات ، هو أمر مبرهن عليه ومتبنت بآيات أخرى واضحة الدلالة ، وكذلك عبارة (ما بين يديه) في دلالتها على ماضى وسلف وتقدم كما ينص المعجم . . . محزون أمام فكرة مثبتة بأدلة منطقية ، ومعروف في المنهج العلمي لكل العلوم النظرية والتطبيقية أن رفض أي فكرة أو واقعة مبرهن عليها لا يتم إلا بنقص أدلتها وإتسات صحتها ، أو بالإتيان بأدلة أخرى أقوى من الأولى ومخالفة لها ، وعند ذلك يكون رفض الواقعة أو الفكرة منطقياً يؤخذ به ، وإلا كان هراء وسخفا وتضليلاً للمتلقي .

والباحث الكريم أراد أن يثبت رأيه السابق بكلام كثير ، لاقية له علمنا ولا يسير على أي منهج علمي ، فهاهو نقض أدلة الفكرة ، ولا هوأتى بحجج أقوى مخالفة ، لقد زعم أن مصطلح (الذي بين يديه) في اللسان العربي تعني دائماً الحاضر ولا تعني الماضي ، وهذا تزيف لحقائق اللغة لأن اللسان العربي لا يعني بهذا المعنى ، والعبارة أصلاً لا تحمل معنى الزمن الحاضر ، وليس ثمة قرينة لفظية تدل على ذلك ، ولنا على صحة ما نذهب إليه براهين عديدة .

فأولاً : لقد نص المعجم صراحة (لسان العرب) على أن عبارة (ما بين يديه) تعني الكتب المتقدمة .

وتانياً : قد دلت هذه العبارة بوضوح وجلاء على الرمز الماضي ، وعلى الكتب السابقة ، في آيات أخرى منها :

(ومصدقاً لما بين يدي من التوراة) ^{٦٦٦}

(وقفينا على آثارهم بعيسى بن مريم مصدقاً لما بين يديه من التوراة) ^{٦٦٧}

(وأتيناه الإنجيل فيه هدى ونور ومصدقاً لما بين يديه من التوراة) ^{٦٦٨}

فهنا عبارة (ما بين يديه) قد دلت على الرمز الماضي ، لأن (مر) هنا بيانية ، ولما كان وجود التوراة قبل وجود المسيح عليه السلام ، دل ذلك يقيناً على معنى المصطفى والتقدم ، فكيف يقلبها المؤلف هنا دالة على ما قد سلف ، ويرقصها في موضع آخر راعياً أنها تعني الحاضر دائماً؟

ثالثاً : إن القرآن نفسه يصرح بحلأ في آيات أخرى أنه أتى مصدقاً للإنجيل والتوراة ليشهد لهما بالصحة والتمام ، بيد أن المؤلف تجاهل ذلك ، ومن هذه الآيات قوله تعالى :

(يأيها الذين آمنوا أتوا الكتاب آموا بما أنزلنا مصدقاً لما معكم)

فإذا كان مع أهل الكتاب غير الإنجيل ؟ وهل بعد هذه الآية إشكال أو إيهام ؟

فأي دراسة منطقية تحوله أن يتجاهل كل هذه الأمور ، وأي منهج علمي يدعيه يقبل منه أن يكذب على اللغة ، ويخالف دلالاتها ، ويزعم فيها معاني ليست فيها ؟ وهل هناك استخفاف بعقل القارئ أكثر من ذلك ؟

والسيد المؤلف لأيقف عند هذا الحد ، بل يتجاوز به إلى ما هو أخطر من هذا حين ينتهم جميع المفسرين والفقهاء المسلمين الذين قالوا بأن (الذي بين يديه) تعني الكتب السابقة السابقة بتهمة جميعاً بأنهم "قصموا ظهر نبوة محمد (ص) بهذا الفهم" ^{٦٦٩}

فيماذا يترتب على هذا الكلام ؟

ينترتب عليه أن نقول لجمهور المسلمين إنكم تأخذون دينكم عن أناس قصموا

ظهر نبوة محمد (ص)، لأن كل هؤلاء المفسرين والفقهاء الذين تتبعونهم قد قصصوا
 ظهر نبوة محمد. والمؤلف يصرح بوضوح في موضع آخر قائلاً: علينا أن نسحب القرآن
 من أيدي العلناء ورجال الدين. (١٨٨) ولكن عَمَّنْ سيأخذ الناس دينهم والأمر كذلك؟
 ومن سيتبعون؟

لعل الأمر أن يأخذوا دينهم عن ذاك الذي كشف لهم حقيقة هؤلاء المفسرين والفقهاء
 الذين قصصوا ظهر نبوة محمد!.

ثم إن طرح فكرة مغلوطة كهذه (أن القرآن أتى ناسخاً لا مصدقاً للإنجيل
 والتوراة على عكس ما هو مصرّح به في آيات القرآن) هو أمر ذو نتائج خطيرة، ليس
 لأنه طرح غوغائي، بلا أي دليل منطقي أو قرينة لغوية فحسب، بل لأنه يخلق تفرقة
 حادة بين الأديان، ولأنه يوحي بأن الإسلام لا يعترف بالإنجيل والتوراة، مما يعني طعناً
 بوحدة الأديان السأوية وتكاملها، وطعناً بمصدرها الواحد، وما على المسيحيين إذ ذاك
 إلا أن يبحثوا عن إله آخر غير الذي يعبدونه المسلمون لأن إله المسلمين في قرآنه لا يعترف
 بكتابه السأوي، ولو أنه هو الذي أنزله لكان حرياً به أن يُصدّق!

والحقيقة أن اتكاه المؤلف على أن الإنجيل والتوراة في القرن السابع غير صحيحة
 لا ينهض دليلاً زعم، لأن الله إنما يُصدّق في قرآنه كتابيه اللذين أنزلهما على نبيه
 موسى وعيسى عليهما السلام، وأما تخويفه بأنه أجدر بالمسلمين - في حالة تصديق
 القرآن للتوراة والإنجيل - أن يعتنقوا اليهودية أو النصرانية فهذا لغو فارغ يدل على
 قصور في فهم السيد الكاتب، لأن المسلمين أصلاً يؤمنون باليهودية ديناً بعثه الله على
 يدي نبيه موسى، وأنزل معه التوراة. ويؤمنون بالمسيحية ديناً بعثه الله بالحق،
 وبالمسيح رسولاً اختاره الله وأيده بروح القدس، وآتاه الإنجيل وجعله نبياً، بل إن هذه
 الأمور هي من أركان الإيمان الأساسية عند المسلمين

المتشابهات والمحكمات

من التفسيرات الجميلة للسيد الباحث فصله بين الآيات المحكمات والآيات المتشابهات وتحديدهن على نحو لم يسبق إليه ، فالآيات المتشابهات عنده هي القرآن والسبع المثاني ، وعليه أصبح القرآن جزءا من المصحف حسب رأيه ، وأما الآيات المحكمات فهي التي تشتمل على التعليقات والأحكام والحدود . . وهي متوزعة في كل المصحف ، فأحكام في سورة البقرة وأخرى في المائدة والنساء . . الخ. فإذا سأل سائل : ماذا وُضع بين آيات الكتاب المحكم ؟ يجيب السيد المؤلف بأنه وُضع بينها آيات المتشابهة ، أي القرآن الذي فيه القوانين العامة الناطقة للوجود ^(١٧) ، وبُت ذلك من خلال ما أسماه الربط بين الآيتين :

(أَر كِتَاب أَحْكَمْتَ آيَاتِهِ ثُمَّ فَصَلْتَ مِنْ لَدُنْ حَكِيمٍ خَيْرٍ) ^(١٨)

(كِتَاب فَصَلْتَ آيَاتِهِ قَرَأْنَا عَرَبِيًّا لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ) ^(١٩)

ثم يعلق على الآية الثانية قائلا :

" فصيغة (قرأنا عرييا) هي حال الفعل (فصلت) وليست وصفا لكلمة (كتاب) ، أي أن آيات الكتاب المحكم فصل بعضها عن بعض ووضعت بينها القرآن ^(٢٠) . . . "

وبالطبع إن السيد المؤلف هنا يصحح كلاما لم يدعه أحد ، فلا نعتقد أن ثمة عاقلا كان يظن أن (قرأنا) هي وصف للكتاب بمعنى الصفة .

ثم أن كلمة (قرأنا) ليست حالا للفعل (فصلت) كما زعم المؤلف ، فالذي يبين حال الفعل أو نوعه هو المفعول المطلق لا الحال ، إنها هي حال لكلمة (آياته) ، ومعروف أن الحال لا بد لها من صاحب تبيّن هيئته حين وقوع الفعل ، (وآياته) هي صاحبة الحال ، وإزاء فيها عائدة على الكتاب ، وعلى هذا يكون المعنى الناتج عن التركيب هو : فصلت آيات الكتاب في حال كونه قرأنا عرييا . وهذه الحال هي جامدة

غير مؤولة بالمشق، وتسمى بالحال الموطئة، وهي التي تكون موصوفة، نحو قوله تعالى (فتمثل لها بشرا سويا). ولما كانت الحال هي نفس صاحبها في المعنى اقتضى ذلك أن تكون (قرآنا) تعني آيات الكتاب نفسها، فكيف يُقبل بعد ذلك المعنى الذي ادعاه المؤلف، وهو أن (آيات الكتاب) فصل بعضها عن بعض ووُصِفَ بينها القرآن) فهذا المعنى خارج التشكيل اللغوي للآية، ولا علاقة له بتركيبها النحوي لا من قريب ولا من بعيد، فلو أن العبارة في الآية جاءت على النحو التالي (كتاب فصلت آياته بقرآن عربي) لكان معنى المؤلف صحيحا، بيد أن هذا التركيب لم يُذكر، ومن هنا يكون السيد المؤلف قد أتى بمعنى لتشكيل لغوي آخر استمد من خياله الخصب لا من القرآن .

وبما أن السيد المؤلف وجد أن هناك تداخلا بين آيات المحكم وآيات المتشابه كان لا بد أن يستقصي حسب نهجه سور الكتاب، فإذا به يقرر أن هناك سورة واحدة فقط في الكتاب أتت محكمة في كل آياتها، وليس فيها آيات من المتشابه (أي من القرآن)، وهي سورة التوبة (١٣)، وهي عنده السورة الوحيدة التي لم تبدأ بعبارة (بسم الله الرحمن الرحيم) والشئ الطريف هنا أنه يعلل عدم ابتدائها بالبسملة تعليلا مضحكا، إذ يرى أن السبب في ذلك هو أنها تخلو من آيات المتشابه، فعنده أن الآيات المتشابهات كلها آيات رحمانية، فلما خلت سورة التوبة من المتشابه الرحاني لم يعد بالإمكان أن يكون اسم الرحمن في البسملة مبتدئا سورة التوبة !

والسؤال الذي يجب أن يسأل هنا هو : مادامت آيات المتشابهة هي الرحمانية، وآيات المحكم غير رحمانية، فما صاها تكون ؟ . .

وبعبارة أخرى : إذا لم تكن المحكمات آيات رحمانية فهل تراها آيات شيطانية ؟ .
نقول هذا تحديدا لأن السيد الباحث جعل مصطلح الشيطان هو الطرف المقابل التقيض لمصطلح الرحمن (١٤) !

ولكن هلا عرفنا كيف كان المتشابه رحمانيا ولم ؟

حالة الفكر

لقد توصل السيد المؤلف إلى أن التشابه رحاني مستدلاً بالآية (الرحمن علم القرآن) بعد أن فسرها تفسيراً غريباً ، يقول " إن آية (علم القرآن) لاتعني أنه علمه للآخرين بمعنى العملية التعليمية ، ولكنها تعني أنه وضع اسم الرحمن علامة للقرآن لكي يميز (٢٧٣) . "

وهنا لابد أن نبين أنه إذا كان اسم الرحمن علامة للقرآن حسب رأيه ، وحسب بالضرورة أن تكون كلمة (الرحمن) مجردة من دلالتها على الذات الإلهية في هذا الموضع ، ويكون المقصود منها لفظها فحسب ، لأنه لا يعقل أن يكون الله هو العلامة فيتحد الواضع بالموضوع . .

فإذا كان لفظة (الرحمن) علامة ميزت القرآن . فكيف لعلامة أن تخلق الإنسان وتعلمه البيان ؟ . .

إن المؤلف يتجاهل السياق الذي وردت فيه الآية تماماً ، والسياق كما نعلم :

(الرحمن، علم القرآن، خلق الإنسان، علمه البيان . .)

وهذا التجاهل لا يجوز في منهج يحترم نفسه ، لأن فيه تزيفاً لحقائق اللغة ومدلولاتها ، فالكلمة لا تكتسب معناها الكامل إلا في سياقها وارتباطها بما قبلها وما بعدها ، ومتى جردت من سياقها لم يعد لها أي قيمة ، إنها تأخذ قيمتها ودلالاتها الحقيقية من خلال التركيب النحوي . . وفي الحقيقة أن هذا هو جوهر نظرية عبد القاهر الجرجاني فلماذا لم يطبقها الكاتب هنا وهو الذي زعم أنها أحد أركان منهجه؟ بل لم كان يخذعنا ويرهبنا بأسماء وثانة لعلماء اللغة دون أن يطبق منهجهم ؟ . .

معروف في الآية الكريمة أن الجمل : (علم القرآن - خلق الإنسان - علمه البيان) هي أخبار لمبتدأ واحد هو (الرحمن) الذي تعود إليه الضائرات المستترة لفواعل هذه الأفعال ، ومن هنا وجب أن تكون متساوقة متناسبة خالية من التناقض مكتملة

بعضها بعضا لتساهم جميعا في أداء المعنى ، وتكون قرائن لفظية تؤكد توجه الدلالة المعنوية إلى وجهها الصحيح .

إن تجاهل السياق على هذا النحو هو مسخ للغة وتشويه لما تحمل من معان ، بل هو قبل ذلك تحطيم لنظرية الجرجاني التي أكد المؤلف أنه اعتمدها في منهجه . ترى ألا يعني هذا كذبا على القاريء ، وتضليلا له ، وإرهابه بألفاظ كبيرة عن النظريات والمناهج اللغوية والدقة العلمية ؟ . .

والسيد الباحث لا يقف عند هذا الحد ، بل يتجاوزه إلى ما هو أسوأ من ذلك ، فهو يث فكرة فحواها أن الصحابة هم الذين وضعوا ترتيب السور في القرآن ، وهذا أمر خطير ، ولكن المؤلف يلفه بعبارة دسمة وجميلة توشي باحترام الصحابة ومدحهم لتمرير هذه الفكرة في سياق حديثه عن سورة التوبة ، فيقول : " وقد كان الصحابة رضوان الله عليهم واعين لهذه الحالة تماما حيث وضعوها سورة لوحدها ولم يعتبروها تنمة لسورة الأنفال ١٨٣ . . " .

ترى ألا يعني هذا الكلام أن الصحابة هم الذين رتبوا سور القرآن؟ فهم إذا شأؤوا اعتبروا مجموعة من الآيات سورة مستقلة ، وإن شأؤوا اعتبروها تنمة لسورة أخرى حسبما يرون . . .

وهذا من شأنه أن يمهد للقول بأن البشر قد عبثوا بهذا الكتاب السامي ، فهم الذين رتبوا سورته لتتناسب مع أغراضهم . ثم يقال ومن هؤلاء الصحابة أصلا ؟ إنهم رجال كأي رجال وليسوا أنبياء معصومين يوحى إليهم ، وهذا صحيح ، ومن ثم لا يمنع ذلك أن ينري أحدهم ليقول : أنا أرتب سور القرآن على نحو آخر يكون هو ترتيبها الحقيقي ، والصحابة ليسوا بأفضل مني ماداموا بشرا يصدر عنهم الخطأ والصواب . . . الخ .

والحق إن الخلاف (في أن هنا لك قسما ضيلا من القرآن كان ترتيبه اجتهاديا)

السلامة الفكرية

ليس حديث العهد ، ولكنه يعتمد على حديث ضعيف جدا ، إن لم يكن باطلا ،
ينفرد بروايته (يريد الفارسي) المذكور في الضعفاء عند البخاري ، وقد علق عليه
العلامة الجليل أحمد محمد شاكر وقال : إنه حديث لا أصل له .

ونشير هنا إلى أن الدكتور شعور لم يعتد كثيرا في كتابه بالأحاديث حتى
الصحيحة منها ، فهو يشك بأي حديث ، وإن ذكر حديثا - على ندرة ذلك - يسبقه
بعبارة (إن صح) ولو كان صحيحا ، فهل تراه ههنا يعتد بحديث باطل ؟ فتأمل . .

ولكن لماذا تداخلت الآيات المتشابهات بآيات الأحكام ؟ وما الغايات التي فصل
الكتاب من أجلها على هذا النحو ؟ ..

إنه سؤال يطرحه المؤلف ليحب عنه ، فيطرح من خلال تلك الإجابة فكرة
خطيرة فحوها أن الآيات المحكمات قابلة للتزوير والتقليد ، وليس فيها أي إعجاز ،
لذلك كانت الآيات المتشابهات موزعة بين آيات الأحكام لتحفظها من التزوير
والإضافات والتقصان^(١١) فعدد الآيات وترتيبها في السورة المؤلفة من محكم ومتشابه
أصبح مضبوطا تماما وكذلك موقع كل آية أصبح مضبوطا ، بسبب ذلك التداخل .

أولا : إن الادعاء غير المبرهن عليه سخف ولا قيمة له إطلاقا ، صحيح أن المؤلف قد
ساق آية استند عليها ، وهي (وأبرلنا إليك الكتاب بالحق مصدقا لما بين يديه من
الكتاب ومهيمننا عليه)^(١٢)

إلا أننا أوضحنا فيما سبق معنى (ما بين يديه) الدال على ما سبق وتقدم من
الكتب السماوية ، وأثبتنا ذلك بقرائن لفظية وشواهد لغوية ، ونضيف ههنا أن كلمة
(الكتاب) الأولى تشير إلى كتاب المسلمين ، والثانية إلى الكتب السماوية السابقة بدلالة
(ما بين يديه) ، والاعتقاد على السياق العام قبل الآية الذي يؤكد هذا المعنى ، وهو
عليه قرينة ، إذن كلمة (كتاب) الثانية هي دال على مدلول آخر غير الذي تدل عليه

الأولى ، ولو كانتا بمعنى واحد لوجب إضمار الثانية والتعويض منها بضميرها الغائب ، وإلا كان ذكرها ضربا من العبث والركة ، ولا يستقيم التركيب معه . .

ثانيا : كلام السيد المؤلف السابق يفضي إلى أن الله سبحانه قد فاته أن يصون سورة التوبة من التزوير والتقليد ، إذ جعل كل آياتها محكمة ، ولم يداحل فيها آيات متشابهات لتحفظها وتصدقها - مما يعني جواز الطعن في سورة التوبة كاملة لخلوها من الحافظ الرقيب . . .

ثالثا : معروف أن آيات الكتاب جميعها لا يمكن أن يعثرها أي تحريف أو تغيير ، وهي غير قابلة للتزوير ، فكيف تكون كذلك والكتاب كله كتب في عهد الرسول (ص) وقد أملاه بلسانه على كتبة الوحي الذين أحصاهم المستشرق الفرنسي ريجي بلاشير Regis Blachère في كتابه المدخل إلى القرآن introduction au coran فبلغوا عنده أربعين رجلا ، كانوا يكتبون الآيات على رقاع من الجلد أو الكاغد ، وعلى صفائح الحجارة المسماة باللخاف ، وعلى جرائد النخل (العصب) إلى ما هنالك من وسائل الكتابة التي كانت متوافرة عهده ، أضف إلى ذلك حفاظ القرآن الذين لا يحصون عددا ، وقد حفظوه عن ظهر قلب ، وكان منهم المهاجرون والأنصار وأمهات المؤمنين ، وكلهم استظهروا الكتاب في صدورهم وعرضوه على الرسول عليه السلام . . . الخ .

بعبارة مختصرة : إن القرآن الكريم وصل إلينا عن طريق التواتر القطعي عن لسان الرسول قراءة وسماعا وكتابة ، والتواتر يفيد العلم اليقيني القطعي الذي لا يحتمل غيره . . فكيف تكون آيات الاحكام بعد ذلك قابلة للتزوير أو التقليد ؟ .

رابعا : بيد أن السؤال الأهم الذي يجب أن يطرح : ماذا يترتب على كلام المؤلف السابق وإلام يفضي ؟

ونجيب بعبارة واضحة انه يفضي إلى الطعن في القرآن ومصداقيته ، لأنه يشيع فكرة قابلية آيات المحكم للتزوير ، ولا يغفرا أنه غطى هذه الفكرة بزعم أن آيات المتشابه قد توزعت بين آيات المحكم لتكون حافظا ووقيا عليها من التزوير ، فهذه خدعة بارعة ، لأن آيات المحكم إن كانت قابلة للتزوير - كما يدعي - فلن يجمعها من ذلك لاتداخل المتشابه فيها بينها ولا ترتيبها ولا موقعها . . وهنا نقطة دقيقة جدا وهي بالعة الخطورة ، فالسيد الباحث في هذه المسألة يطرح عليك فكرة حطيرة لا أساس لها من الصحة ، ثم يعطيك ما يوهم أنه مصاد لها وأنه حاجز يمنع تحقق الفكرة ، ولكن الحقيقة أن هذا الحاجز هش وهزيل للغاية ، وسرعان ما يسقط وينهار لتبقى الفكرة قائمة ، بل لترداد قوة وتأثيرا في المتلقي ، ومن ثم ينقلب هذا الحاجز من حافظ ووقيب إلى داعم للنقيض يساهم في ترسيخ فكرة التزوير .

ونشرح المسألة أكثر للقارئ الكريم ونقول : إذا جاء أحدهم واستطاع - اعتادا على طرح المؤلف - أن يبطل هذا الحافظ ويثبت عدم جدواه ، أفلا يمكن القول بتزوير الآيات وتحريفها ما دامت قابلة لذلك في الأصل ؟ وما أسهل إبطال ذلك الحافظ الرقيب ، وما أيسر إثبات عدم جدواه !

فيا ترى ماذا سيفيد تداخل المتشابه وتقسيم الآيات والسور إذا حصل تغير أو تزوير في الآية من داخلها دون المساس بذلك التداخل والتقسيم ؟

ألا استطاع والأمر كذلك أن يقال مثلا في آية المحارم (حرمت عليكم أمهاتكم وبناتكم وأخواتكم) (١٧١) إن أصلها هو (ما حرمت عليكم أمهاتكم . . .) ويحافظ في ذلك على موقع الآية وترتيبها وعلى تداخل المتشابه ؟ . .

الإله ذو العلم الرياضي :

عندما يصل السيد الكاتب إلى الحديث عن علم الله تبدأ ضحالة ثقافته

عالم الفكر

تتكشف لتظهر لنا قصورا في الفهم وتسطحا في التفكير . فقد رأى أن علم الله بالموجودات هو علم كمي بحت (٨٠) ، هو علم رياضي (٨١) ، وقد فهم كمال المعرفة عند الله على أنها " علم بكلية الاحتمالات التي يمكن أن يسلكها الإنسان (٨٢) ، فتصرفات الإنسان هي من الاحتمالات الداخلة في علم الله ولايعلمها مسبقا .

ترى ألاينطبق هذا على علم الإنسان أيضا؟ فبم كان الإله إلها إذن؟ . .

فهلاً سألنا عن أدلة السيد المؤلف التي دلته على أن علم الله علم رياضي ، يأتي الدليل الساطع القاطع المحترم للعقل فيقول : " دلنا على ذلك العقل المصوغ من روح الله (٨٣) " وأيضا : " لأن الرياضيات اليوم هي أرقى العلوم "

هكذا إذن . (العقل المصوغ من روح الله) ! ألا يحق لنا أمام هذه العبارة أن نتساءل عن معنى قول السيد الباحث في ثانيا كتابه عن الدقة العلمية حين قال : " دقة المصطلحات في الكتاب ترقى إلى أدق المستويات العلمية سابقا وحاليا ومستقبلا؟ . .

أم أن (العقل المصوغ من روح الله) هو من مقتضيات الأرضية العلمية لمعارف القرن العشرين التي طالما حدثنا عنها المؤلف ساخرا من الفقهاء والمفسرين المتقدمين؟

فما هو (روح الله)؟ وهل لله روح؟ وكيف يصاغ عقل من هذا الروح؟ إن هذا الكلام لا يحمل أي مسؤولية علمية ، وليس له بُعْد منطقي أو إلزام نظري . وكذلك قوله بأن (الرياضيات اليوم هي أرقى العلوم ولذلك كان علم الله علما رياضيا) . فإذا كانت الرياضيات هي أسخف العلوم فماذا سنعمل بعلم الله الرياضي ؟ .

ثم إذا كان علم الله بالموجودات علما كميا بحتا فمن عدده العلم الكيفي إذن؟ . .

إن الشيء المثير للاستغراب أن السيد المؤلف في كل ذلك لايقدم لنا شيئا مقنعا

مشفوعاً بأدلة حقبية واستنتاجات منطقية، وعوضاً من ذلك يأتي بسبل من الآيات
الفرآنية دون أن يكون فيها ما يلزم نظرياً أو منطقياً ومن فساد منهجه؛ أنه يسوق آيات
هي في الحقيقة تؤكد خلاف رأيه، وكأنه بذلك يريد أن يستل من القاري، ما يمكن أن
يستند عليه إذا ما أنكر رأيه، وذلك بعد أن يغير الآيات لمصلحة المعنى الذي وضعه
لها. تقول الآيات:

(علم أن لن تحصوه . . . ١٤١)

(علم الله أنكم ستذكرونهن . . . ١٤٢)

جلي في هذه الآيات أن علم الله وقع على شيء مستقبلي، وكان كيفياً
لاكمياً، بدلالة التركيب الحوي للآيتين، فالعلم أتى بصيغة الماضي، والمعلوم أتى
بصيغة المضارع المسوق بحرف استقبال (السين + لن) فأصبح زمه المستقبل، ثم إن
دلالة التشكيل اللغوي تمنع أن يكون هذا العلم علم احتمالات بسبب من تخصيص
الفعل وتعدد مآهته (الإحصاء والذكر . . .)، فهذه الأمور هي أدلة منطقية وقرائن
لفظة تدل على علم الله المستقبلي الكففي. ثم إن هنالك أمراً آخر يجب ألا يغيب
عن الذهن هو أن علم الاحتمالات هذا ليس علماً؛ بل هو توقع، لأن العلم يقين،
والتوقع هو حصول أحد الاحتمالات المفترضة.

إن المهم القاصر المسطح للباحث يتجلى في اعتقاده بوجود تعارض بين علم الله
بما سيفعل المرء في المستقبل وبين حرية اختيار الإنسان، وهو لا يكتفى بذلك، بل
يسحر ويبرأ بالاعتقاد بعلم الله المستقبلي ويسميه بالكوميديا الإلهية فيقول: "لو
كان يدخل في علم الله منذ الأزل ماذا سيفعل ويد في حياته الواعية وما هي الخيارات
التي سيختارها . فالسؤال لماذا تركه إذا كان يعلم ذلك؟" ١٤٣ .

فإذا كانت الإحالة القول إن ريدا هو الذي اختار لنفسه هذه الأفعال، فإن
السيد المؤلف يرد قائلا "إن هذا الطرح لا يترك للحيار الإنساني الواعي معنى، وإنما
يجعله ضرباً من الكوميديا الإلهية مهما حاولنا تبرير ذلك" ١٤٤ . . .

حلال المسألة الكبرى

والحق أن هذه المسألة هي من السذاجة بحيث لا تحتاج إلى مثل هذا النقاش، ولا ندري كيف فهم السيد الباحث أن علم الله المسبق لأفعال الإنسان يتعارض مع حرية اختيار الإنسان. . بل لاندري كيف منسبط له المسألة حتى يفهمها. .

آيا ترى. . لو استطاع زيد أن يشاهد فيلما لم يشاهده أحد سواه من البشر، تم عُرض هذا الفيلم فيما بعد أمام الناس، فإذا يزيد يقول إن البطل سيفعل كذا وكذا، وإن رفيقه سيختار كذا وكذا، وإن خصمه سيكون منه كذا وكذا. . فهل علّم زيد المسبق بتفاصيل الأحداث وبكيفيةها هو الذي أجبر أصحاب هذه الأحداث أن يفعلوها؟! وبضرب مثلا آخر فمريض أد قسما من أقسام الشرطة استطاع - بفصل عاصره السرية - أن يعلم بتفاصيل عملية سطو ستجري من قبل عصابة ما بعد عدة أيام، فاستعدت الشرطة لذلك ونصّت كميناً. . وفعلا جاءت العصابة وقامت بالسطو، ثم قبضت عليها الشرطة بالجزم المشهود. . فهل علّم الشرطة المسبق بما ستفعله العصابة هو الذي أجبر الأخيرة على السرقة والسطو؟ وهل تعارض علم الشرطة المسبق مع حرية اختيار العصابة؟. .

إنّ العلم صفة كاشعة لامؤثرة، وهذه حقيقة معروفة ما كان يجدر أن يجهلها السيد المؤلف.

ثم إن الله إذا كان إلها حقا فيجب أن يستطيع بقدرته - التي يفترض أن تكون مطلعة - أن يتجاوز قوانين الزمن الماضي والحاضر والمستقبل. فالزمن يخضع له الإنسان وبقية المخلوقات دون الإله، فإذا كنا نؤمن بأن من نتحدث عنه هو إله؛ فيجب ألا يعجز عن تجاوز قانون الزمان وهو الذي أوجده أصلا؟ أمبعطل أن يخضع الخالق لما خلق؟. .

ولانظن بعد شرحنا أن تمه عافلا يعتقد أن الاطلاع على أحداث المستقبل يتعارض مع حرية اختيار الانسان.

وأما الكائن الذي يتحدث عنه السد المؤلف والذي سماه إجا، وجعل علمه علم احتمالات بحثا، وجعله عالما رياضيا يقصه العلم الكيفي، ويعحر عن علم ماسيكون من أفعال، ويحصع لمخلوقاته إد ينضوي تحت قانون الثمن، فهذا الكائن لا يظن أنه إله؛ بل هو عبد اخترعه المؤلف ..

القرآن والفلسفة الماركسية

في فصل جدل الكون تصح المطلقات الحقيقية للسيد المؤلف، والأسس التي يعتمد عليها في فهمه وقراءته للقرآن . وهي المادي الماركسية، وهو يتشبت بقوانين الديالكتيك على الرغم أنه لم يتعمق في فهمها واستيعابها، ويؤكد للقاري أنه يستنتج قوانين الديالكتيك وصراع المتناقضات من القرآن، بل إن اسم (القرآن) جاء من الاستقراء، أي استقراء النظرية الماركسية، يقول " . سميت آيات البوة قرآنا من الاستقراء، فمن القرآن مستقري النظريات العلمية المادية والتاريخية " .

وهنا يبرز بوضوح أن السيد المؤلف يريد أن يقير افتراضاته وآراءه الشخصية المسبقة على اللغة والقرآن، مما يجعلنا نتأكد أكثر أن هذه القراءة المعاصرة ليست قراءة للقرآن وآياته، وإنما هي قراءة لإيديولوجية المؤلف التي ليس لها مسوغ علمي حقيقي، وإلا كيف كان القرآن من الاستقراء؟ . وكيف يُشتق المصدر المحدد من المصدر المزيد بثلاثة أحرف؟ . . تم ان الاستقراء - قبل ذلك - هو من مادة أخرى مستقلة؛ هي مادة (قري)، ونقل استقري يستقري بالياء لإباضمة . . هذه أمور من بديهات اللغة ومسلماها، فإذا كان يجهلها المؤلف فهي كارثة، وإذا كان يتجاهلها فالكارثة أشد وأخطر.

تم ما الإلزام النظري في استقراء النظرية المادية التاريخية من القرآن دون أن نسفري نظريات (دريكات) أو (كانت) أو غيرهم؟ أم أن فلسفة ديكاتر مثلا لم تك علمة؟ . .

مانريد أن نقوله ونؤكداه هو أن السيد المؤلف يريد أن يست اعتقاداته الخاصة مطلقا من حلفيته الإيديولوجية لامن القرآن؛ ما فيا في ذلك كل ماسواها، وهذا الإكراه والتجبر أوقعه في خلط علمي وفكري أولا؛ وفي تناقض منطقي ثانيا فاما الخلط العلمي والفكري فيتمثل في أنه جعل الفلسفة الماركسية من الاكتشافات العلمية المتعلقة بقوانين الكون ونواميس الوجود، في حين أنها فلسفة وضعية من صنع البشر، لها مكامم قوتها التي لا تنكر، ولها بؤر صمغها التي لا تمجد؛ كأي فلسفة وضعية عرفتها البشرية، مما يمكن استقراؤه من القرآن إنما يتعلق بقوانين الخلق وبواميس الكون التي لم يضعها الإنسان بل اكتشفها اكتشافا في الطبيعة وموجوداتها يبحثه ودراسته، كما في تكون الجنين ومراحل نموه وتشكل خلاياه العظمية ثم اللحمية^{١١١} وما شاكل ذلك . . ولا يتعلق بفلسفات وضعية وضعها فلان تم بقصها علان

أما التناقض المنطقي فهو يسمر عن وجهة من حلال طرفين، الأول أن فلسفة ماركس تنفي - كما يعلم - وجود الله والدين، والثاني أن الله - حسب رأي المؤلف - يعترف بفلسفة ماركس، وهاهو يعبر عنها في قرأه ويحتويها . .

كيف تسمى للمؤلف أن يجمع الماركسية . والإسلام في غمد واحد يستبطن من القرآن؛ إن أحدا لا يجهل مقولات الماركسية الأساسية (لا إله والكون مادة) وكذلك قول ماركس الشهير: "الدين زفرة الكائن المتقل بالآل، وزوج عالم لم تنق فيه روح . إبه أفيون الشعب . . . وبقد الدين هو الخطوة الأولى . . ."

وعندما يصطدم السيد المؤلف بحاظر اللغة في محاولته قسر آيات القرآن على استيعاب القوانين الديالكتية لا يتردد مطلقا في أن يلوي عنق اللغة . ويحطم أنطمها ويجرد اللفظة من دلالتها الحقيقية، ثم يمنحها دلالة من عنده تناسب والقانون المادي للديالكتيك، فإن عجز عن ذلك عذّل قليلا من المدأ الماركسي ليتمكن من التلغيف - كما سنفضل فيما بعد - لدرجة يشعر فيها القاري أن القرآن لم يسزل إلا ليعتر عن الماركسية وقوانينها المادية، وليدعمها ويثبت صحتها .

المسألة الأولى

ولإيضاح هذه المسألة سنعرض أولاً بإيجاز شديد القوانين الديالكتيكية للفلسفة الماركسية على نحو مجرد، ثم نعرض أفكار السيد المؤلف ومحاولاته في تطوير آي القرآن وليها، ثم نناقشه في أدلته وطرق محاكماته و استنتاجاته

إن قانون وحدة الأضداد وصراعها يُعتبر لب الديالكتيك كما بعته لينين، وبين هذا المانون المصدر الداخلي للتطور والحركة الذاتية للأشياء الواقع وطواهره، فهو التعبير الشامل عن السه الداخليه للأشياء، فتطور الشيء يقوم على تناقضه الداخلي. والتناقض هو سمة الأشياء ويشكل التناقض الديالكتيكي وحدة مادية تمكن الأضداد من التفاعل. ثم يتحول أحد المتضادين إلى الآخر وينفيه أو يلغيه في الآن ذاته، ويؤدي حل التناقض المطور إلى تغير نوعي.

أما قانون نفي النفي فمن مستلزماته أنه ذو طابع داخلي، وأن كل ضد إنما يأتي نفيًا لخصه آخر، وهذا النفي يكون إلغاء لسابقه مع المحافظة على مصمونه الإيجابي. فالنفي الجديد لا يلغي القديم مطلقاً، بل يطور إيجابياته، ومن ثم يشكل التطور حركة إلى الأمام، فتانون نفي النفي يمثل الطابع الحزوني الصاعد للتطور

ويشكل هذان القانونان مع قانون التغيرات الكمية المؤدية إلى تحول نوعي القوانين الأساسية للديالكتيك المادي الذي يعتبر جوهر الفلسفة الماركسية

وحسباً هذا لنعود إلى أطروحات السيد المؤلف تحت ماسمها (أخذ الداخلي في الشيء الواحد) إذ يقول: "إن قانون صراع التناقضات الداخلي... يقوم على علاقة تجاذب وتسايد يؤديان إلى حركة ضمن الشيء نفسه ينجم عنها تغير شكل الشيء باستمرار... أي هلاك شكل (كل شيء - هالك إلا وجهه)"

ويقول: "وفي هذا الصراع يكمن السر في التطور والتغير المستمرين في هذا الكون مادام قائماً. هذا هو ما يسمى بالحركة الجدلية الداخلية والتي أطلق عليها في

بعض الترجمات مصطلح النفي ونفي النفي وقد أطلق عليها القرآن مصطلح التسييح :
(وإن من شيء إلا يسبح بحمده ولكن لا تفقهون تسبيحهم) . . وقوله (سبح لله ما في
السموات وما في الأرض) ١٩٠.

فالقرآن إذن قد صاغ قوانين الديالكتيك في آياته، وهكذا بكل ساطعة يلتقي
القرآن مع الماركسيين، بل يدعم آراءهم ويعتزّ عن أفكارهم، ويطلق على مساعدتهم
مصطلح التسييح، وبذلك عدا تسييح الله هو القانون الديالكتيكي نفي النفي،
ويقول المؤلف صراحة : إن قولنا (سبح الله) هو إقرار العاقل بقانون الديالكتيك
هذا.

إن السيد المؤلف يلقي بمعتقداته وافتراساته وتصوراتهِ في كتابه بعيداً عن القرآن
وآياته، وبعد ذلك يقول : (وقد عبر القرآن عن ذلك بقوله . . . وقد جاءت الصياغة
المثلى لهذه الفكرة في قوله تعالى . . .) دون أن يكون هناك أي رابط منطقي بين
افتراضات الكاتب وآيات القرآن، ودون أن يخبرنا كيف عبر القرآن عن ذلك، ومن هنا
نستنتج أنه يستخدم طريقة خادعة، من الخطأ الفادح القول بأنها منهجية أو علمية،
فكل ما في الأمر أنه يجعل من آيات القرآن غطاء له ولأفكاره، ومن ثم يتميع الموقف
المكسري ويتجوف ويخرج من إطار النزاهة والموضوعية. وفي مثل هذه الحال يكون
باستطاعة أي شخص أن يقول ويتحيل ما يشاء، ثم في النهاية يدّعي أن محاولته إنما
استمدها من آيات القرآن ليعطيها صفة الشرعية ويصادر بذلك الآخرين. أما السؤال
عن ماهية هذه العلاقة المرجعية وعن الآلية التي تم بها ربط الأطروحة بآيات القرآن
فهذا ما لا نجد له جواباً في كتاب المؤلف، بل لا يجوز أن نسال عنه ها، لأنه في
الحقيقة سؤال عن سمة المنهجية والعلمية.

وقد يتساءل القاري الكريم : أليس نمة تشكيل لغوي للآيات يمكن أن يُجمل
منطقياً فيكون صابغاً لمثل هذه التسطحات التي تجعل من التسييح قانوناً ماركسياً هو
نفي النفي؟

علماء الفكر

يقول بلى ولكن السيد المؤلف لوى عثر المسار العربي فقال: " والتسبيح
جاءت من (سبح) وهو الحركة المستمرة كالعموم في الماء "

ومثل هذا الكلام لا يمكن أن يصدر عن أي شخص يفقه في علوم اللغة العربية.
أو كأن السيد المؤلف أراد أن يوهم القاريء بأدلة مريضة مدعيا أن فهمه للقرآن يستند
إلى خصائص اللغة العربية لا إلى ماركس وليبن^١

فأولا:

إن دلالة المفردة شيء واصل جذرها أو مادتها شيء آخر، فصحيح أن التسبيح
جذرها (سبح)، ولكن معانها تختلف تماما، ومن غير المعقول أن تشرح الكلمة بمعنى
كلمة ثانية.

ثانيا:

إن المعنى المعجمي لكلمة التسبيح هو التنزيه عن كل ما لا يليق كما تصح معاجم
العربية^٢، بما فيها المقاييس، ألا يرعم المؤلف أنه اعتمده أساسا فأين هو الآن؟
أم تراه كان يجدها في مقدمته؟ ثم أي منهج لغوي هذا الذي ينسف كل معجمات
اللغة العربية وتحمل اللفظ مدلولاً لا يحمله؟ وأما التنزيه فمعناه الإبعاد والتنحية،
فيقال: نزه نفسه عن القبح تنزيهاً أي بحاها وباعدها^٣، والزيه هو الكريم البعيد
عن اللوم^٤، وفلان يزه نفسه عن الاقذار أي يباعدها عنها^٥، وتنزيه الله تبعيده
وتقديسه عن الأنداد والأشياء وعما لا يجوز عليه من القاذورات^٦.

ثالثا:

إن الحركة والعموم في الماء معنى يدل عليه لعملة (السباحة) لا التسبيح، فما المنطق
الذي يجز مثل هذا الخلط؟

إن العلاقة بين الساحة والتسييع علاقة بناء صر في فحسب، فمن الأولى فعل (سبح) المجرد، ومن الثانية فعل (سَبَّحَ) المزيد بالتضعيف، وعلم الصرف والاشتقاق يختص بدراسة الأسىة اللغوية والمعاني التي تترتب عليها، فالزيادة التي في فعل (سَبَّحَ) - وهي التضعيف - منحت الفعل دلالة جديدة مستقلة تماماً عن دلالة الفعل المجرد. والحرف المزيد يفيد هذه الحالة عندما لا يكون للفعل المزيد فعل مجرد يشاركه في معناه الأصلي مثل . حَدَّثَ وحَدَّثَ - حول وحاول . . .

وأصل هذا الباب أنه إذا دخل على ساء الفعل المجرد حرف زائد لغير الإلحاق فإن الفعل يكتسب حينئذ معنى جديداً، هذا المعنى الجديد يكون على نوعين .
(١) إما أن يكون مركباً من المعنى الأصلي للفعل المجرد مضافاً إليه ما اكتسبه من الصيغة الجديدة كالتكثير والمبالغة والمشاركة والتعدية . . .
(٢) وإما أن يكون معنى مستقلاً لاعلاقة له بالمعنى الأول إطلاقاً كما في (سَبَّحَ) وهذا يسمى في علم التصريف : الإغناء عن المجرد، وفيه تستقل المفردة من حقل دلالي إلى حقل دلالي آخر.

إن العلوم اللغوية هي من الأدوات المعرفية الأساسية التي لا يمكن أن يجهلها أي باحث يريد أن يتصدى لفهم نص لغوي؛ قرأنا كان أو غير قرآن، وإلا كان مثله مثل من يقوم بعملية جراحية؛ فيشق جسد المريض وهو لا يعرف شيئاً عن علم التشريح .

وثمة جانب آخر في المسألة الأساسية التي نعالجها ههنا، وهو أنه إذا أردنا أن نتابع الكاتب من خلال مبادئ الماركسية نفسها نجد تحريفاً في القوانين، فلا هو استطاع أن يعبر عن الماركسية بوصفها فلسفة لها ضوابط مفهومية؛ وقد تبنى أفكارها، ولا هو تمكن من فهم القرآن واستيعاب تشكيله اللغوي، فكان الجميع بين آيات القرآن وأطروحات الماركسية - من طرف ثانٍ - صرباً من العبث والخلط .
فلنقرأ للسيد المؤلف يقول :

حالة الماركون

... وسيبقى هذا القانون سائدا حتى يهلك الكون المادي لينشأ على أنقاضه كون آخر. . عند الصفحة الثانية في الصور التي تؤدي إلى يوم البعث^(١٦) .

وهنا يخالف المؤلف أهم نقطة في قانون نفي النفي، وهي أن هذا القانون ذو طابع حلزوني استمراري يحدد الاتجاه المساعد للتطور والتواصل بين القديم المني والجديد النافي، وهذا لا يتناسب مع مرحلة البعث ويوم القيامة والأخرة التي من مستلزماتها الثبات والخلود، بينما القانون السابق يتطلب نفيًا لمرحلة البعث ويوم القيامة، ثم نفيًا ثانيًا للنفي الأول للوصول إلى تركيب جديد. . وهلم جرا. . فكيف لفق بينها السيد المؤلف؟ - لقد قال:

... البعث هو الطفرة النهائية والارتقاء النهائي لهذا الكون، حيث يتوقف حيثئذ في الكون الآخر عمل قانون صراع المتناقضات في الشيء نفسه^(١٧) .

وهكذا ودون أي مسؤولية علمية؛ وبكل استخفاف بعقل القاريء؛ حلّ العقدة، فألقى هذا وأقر ذاك، وأوقف هذا وأعمل غيره. .

ومن تمام الحديث عن هذه المسألة جانب آخر؛ لعله أحطر جواب هذا الموضوع، وهو أن السيد المؤلف بعد أن قرر أن تسييح الله هو قانون نفي النفي الماركسي؛ أو حركة التطور الجدلية الناتجة عن صراع الأضداد. . أصدر لنا فتوى هامة وهي أن من يُنكر قانون التسييح الماركسي هذا فهو مشرك. . فالشرك عنده^(١٨) هو إنكار لقانون التسييح الديالكتيكي. .

وبذلك أصبحنا جميعا مشركين، ولا ندرى إن كان سيطبّق علينا الحد في آية:

(واقتلوا المشركين حيث تقفتموهم) . .

- الصراع بين الحنيفة والصراط المستقيم :

هذه العقلية الماركسية التي وحلناها في فصل جدل الكون؛ والتي حولت كل شيء إلى متناقضات وأضداد تتصارع حتى في اللغة نفسها وفي آيات القرآن المعبرة - حسب رأيه - عن قوانين الجدال الديالكتيكي . . هذه العقلية المسبقة جعلته يصل إلى نتائج خطيرة، أو بالأحرى أراد من خلالها أن يصل إلى تلك النتائج، وأهمها ما أسماه نظرية الحدود والحددين الأعلى والأدنى، ومن ثم خرج السيد المؤلف بمجموعة من الفتاوى شرع من خلالها كثيرا من القضايا تتعلق بعمل المرأة ولباسها وتقسيات الإرث والربا وما إلى ذلك . . ومن المعروف مطلقا أنه إذا كانت المقدمات فاسدة كانت كل النتائج باطلة، فلنر كيف توصل إلى نظريته الفقهاء .

يرى السيد الباحث أن فهم الدين الإسلامي فيها معاصرا والافتتاح بصلاحيته لكل زمان ومكان لا يكون إلا إذا أمنا بوجود صفتين أساسيتين للدين الإسلامي، هما الاستقامة والحنيفية المتأقنستان^(١١١)، حيث يكمن فيها جسد التشريع وتطوره، فالاستقامة جاءت في قوله تعالى :

-اهدنا الصراط المستقيم^(١١٢) .

-قل إني هداني ربي إلى صراط مستقيم^(١١٣) .

-وأن هذا صراطي مستقيما فاتبعوه^(١١٤) .

-وهديناهما الصراط المستقيم^(١١٥) .

وأما الحنيفة فقد جاءت في قوله :

-إني وجهت وجهي للذي فطر السماوات والأرض حنيفا وما أنا من المشركين^(١١٦) .

-ملة إبراهيم حنيفا وما كان من المشركين^(١١٧) .

-فأقم وجهك للدين حنيفا فطرة الله التي فطر الناس عليها^(١١٨) .

إلى آخر هذا السبل من الآيات . . ثم يشرح كلمة الحنيف على أنها تعني الميل

والانحراف والتغير والتذبذب، وكلمة المستقيم على أنها الانتصاب والاستقامة، وأن الاستقامة ضد الانحراف. ثم يتابع في أن قوة الإسلام تكمن في استقامته وحيميته حيث يتولد عن هذين القيصين مئات الملايين من الاحتمالات في التشريع..

فالحنيفية أو صفة الميل والانحراف والتغير هي في التشريع والعادات والتقاليد، أما الصراط المستقيم فهو الثوابت التي جاءت لتشكل علاقة جدلية مع متغيرات الحنيفية، وهنا يكمن التفاعل الجدلي بين الثابت والمتحول؛ المستقيم والحنيف؛ في الدين الإسلامي^(١٠٠).

وبعد.. فهل هذا الكلام يحمل أدنى مسؤولية علمية؟ وهل يستند إلى أسس منطقية غير افتراضات حتمها اعتقاده الماركسية حتى حير آيات القرآن لمصلحة تناقضات الماركسية وصراعاتها؟..

فننظر إلى طوفان الآيات التي ساقها قبل أن يهر أعيساها، هل حللها واستخرج معانيها ودلالاتها لنرى هل تعبر عن أطروحاته؟..

لم يعد يخفي على أحد هنا أنه يضع الأفكار مسبقا، ثم يسوق الآيات والآيات مسبقا عليها لمسة ماركسية لتعبر عن أطروحاته المسقة، أما البحث الموضوعي والمنهج العلمي فهيهات أن نلمح له أثرا إلا في المقدمة الإرهابية..

وكأن السيد الباحث يفترض في نفسه أنه يخاطب أبا جاهلين، فهو يستخف بعقل القاريء استخفافا يرري بكل منطق علمي.. فلأت إلى رأيه القاضي بأن الدين الإسلامي ذو صفة حنيفية أي مائلة ومتذبذبة ومتغيرة؛ ذاكرين قوله بأن "أكبر خطأ ارتكب في الفقه الإسلامي هو نزع الصفة الحنيفية منه"^(١٠١).. "ولنسأل بعد ذلك:

هل يكون وجود كلمة (حنيف) في مجموعة من الآيات دليلا على أن صفة الدين

الإسلامي هي الصفة الحنيفية بمعنى صفة الميل والانحراف في التشريع ؛ والتي يقول عنها صفة التغرير؟ هذه النقطة جوهرية جدا، فإن صحّت صحّ كلام السيد المؤلف وثبّت نتائجه، وإذا بطلت بطل كل ما أتى به المؤلف استناداً عليها .

ودراسة هذه المسألة ليست بعزيزة، فلا يصعب أن نجتمع كل آيات القرآن التي وردت فيها كلمة (حنيف)، ثم نحدد معناها بدقة متناهية ؛ ومن خلال منهج المؤلف نفسه الذي خدع القاري به في مقدمته ؛ حين زعم أنه اعتمد على خصائص اللغة العربية ؛ وعلى الشعر الجاهلي ؛ وعلى نظرية الجرجاني ؛ وعلى المعجمات وخاصة المقاييس، ونحن لن نعتمد على غير ما ذكره، ولذلك سندرس هذه المفردة من خلال ثلاث مستويات: نحوية سياقية، وصرفية، ومعجمية، ثم نخرج بالنتائج :

(١) المستوى النحوي والسياقي :

وردت كلمة (حنيف) عشر مرات في القرآن الكريم في عشر آيات ^(١٠٩):

- (١) .. وقالوا كونوا هودا أو نصارى اتخذوا، قل بل ملة إبراهيم حنيفا وما كان من المشركين .
- (٢) .. ما كان إبراهيم يهوديا ولا نصرانيا ولكن كان حنيفا مسلما وما كان من المشركين .
- (٣) قل صدق الله فاتبعوا ملة إبراهيم حنيفا وما كان من المشركين .
- (٤) ومن أحسن ديننا ممن أسلم وجهه لله وهو محسن واتبع ملة إبراهيم حنيفا .
- (٥) إني وجهت وجهي للذي فطر السموات والأرض حنيفا وما أنا من المشركين .
- (٦) .. قل إني هديني ربي إلى صراط مستقيم ديننا قتيبا ملة إبراهيم حنيفا وما كان من المشركين .
- (٧) وأن أقم وجهك للدين حنيفا ولا تكونن من المشركين .
- (٨) ان إبراهيم كان أمة قانتا لله حنيفا ولم يك من المشركين .
- (٩) ثم أوحينا إليك أن اتبع ملة إبراهيم حنيفا وما كان من المشركين .
- (١٠) .. فأقم وجهك للدين حنيفا فطرة الله التي فطر الناس عليها .

حالات المبالغة

لقد عادت (حنيفا) في الآيات على إبراهيم عليه السلام في ثمان منها، فكانت حالا له ست مرات، وخيرا له (كان) مرتين ٨+٢. وعادت في الآيتين الباقيتين ١٠+٧ إلى محمد عليه السلام، وكانت حالا له.

والحال هي وصف يُذكر لبيان هيئة صاحبه، إذا كانت حالا مؤسسة كما في (حنيفا)، وهي ههنا أيضا حال ثابتة الوصف لا متقلة.

كما يلاحظ أن (حنيفا) قد أُتيَتْ في معظم الآيات بفي الشرك عن صاحبها؛ مما يشعر أن الحنيف خلاف الشرك، ويؤيده قوله: كان حنيفا مسلما.

كما أن السياق يدل على أن (حنيفا) كانت لتحديد ملة إبراهيم عليه السلام، وقد سُبقت في معظم الآيات بلفظة الملة، فإذا كانت (حنيفا) حالا من المضاف إليه (إبراهيم)، فإن الملة كانت هي المضاف، ولا يخفى على أحد أن بين المضاف والمضاف إليه من التلازم ما يجعلهما بمنزلة الاسم الواحد. (فالملة) اكتسبت تعريفاً وتحديداً معنويا من إضافتها إلى (إبراهيم) المينة هيئته بالحال (حنيفا).

(٢) المستوى الصرفي:

حنيف : هي صفة مشبهة على وزن فاعيل، والصفة المشبهة هي اسم مشتق يدل على ثبوت صفة لصاحبها ثبوتا تاما، وتدل على أربعة أمور مجتمعة:

- أولها : المعنى المجرد الذي يسمى الوصف.
- ثانيها : الذات أو الشخص الذي لا يقوم المعنى المجرد إلا به، ولا يتحقق وحوده إلا فيه، وهو صاحب الوصف.
- ثالثها : ثبوت هذا المعنى المجرد - أي الوصف - لصاحبه ثبوتا عاما في الأزمنة الثلاثة جميعا.

رابعها : ملازمة هذا الثبوت المعنوي العام للموصوف ودوامه ، فلا يكون حادثاً أو طارئاً ، وإتيا أمر دائم يلزم صاحبه

(٣) المستوى اللغوي للمعجمي :

الحنف : الاستقامة ، وإتيا قيل للمائل الرجل أحنف تفاؤلاً بالاستقامة^(١١٠) .
الحنيف : المستقيم . قال الشاعر :

تعلّم أنّ سيهديكم إلينا طريق لا يجهل بكم حنيف^(١١١)

الحنيف : الثابت على دين الإسلام^(١١٢)

- المسلم الذي يتحلف عن الأديان .

- المخلص .

- المسلم وقد سمي المستقيم بذلك^(١١٣) .

- المائل إلى الدين المستقيم ، والناسك ، والمستقيم الطريقة^(١١٤) .

- كل من حج أو كان على دين إبراهيم (ص)^(١١٥) .

- هو الذي يستقبل قبلة البيت الحرام على ملة إبراهيم .

- هو من أسلم لأمر الله تعالى ولم يلتو في شيء ، وقيل : كل من أسلم لأمر الله تعالى ولم

يلتو في شيء فهو حنيف^(١١٦) .

- هو المسلم ، وقد كان في الجاهلية يقال لمن اختن وحج البيت : حنيف ، لأن العرب لم

تتمسك في الجاهلية بشيء من دين إبراهيم غير الحتان وحج البيت ، فكل من اختن

وحج البيت قيل حنيف ، فلما جاء الإسلام تعادت الحنيفية ، فكان الحنيف هو

المسلم .

وهنا تنتهي إلى نتيجة هامة وهي أن كلمة (الحنيف) تعني :

الثبات والاستقامة وعدم الالتواء والإخلاص واتباع ملة إبراهيم .

حالة المنحني

وهذا يقضي إلى أن صعة (الحنيف) الواردة في الآيات المذكورة ليست ضد الصراط المستقيم وليست مناقضة للاستقامة حتى تتصارع معها وفق قانون صراع الأضداد الماركسي كما أراد الكاتب . . ولا يمكن في حال من الأحوال أن تكون (الحنيف) صفة منحرفة متذبذبة ؛ لأنها تعني عكس هذه المعاني تماماً، كما أوضحنا من خلال أضخم معجمات العربية ، والمقاييس على رأسها . . إلا إذا أردنا أن ننسف المعجمات جميعاً ونسحق خصائص اللغة العربية وعلومها تحت الأقدام ، وعندئذ لا يصح أن يدعي السيد الباحث أنه يستند إلى آيات القرآن ؛ لأنه إنما يستند إلى أفكار الماركسية ؛ ناسفاً كل قوانين اللغة وأنظمتها . .

أما علم الرياضيات فقد أقحمه السيد المؤلف إقحاماً ليرهب القاريء بالعلمية، ويستل منه أي موقف معارض حين يقول القاريء في نفسه :

وهل سأكون أكثر فهماً للرياضيات من دكتور في الهندسة؟ . .

فإذا كان السيد الباحث يرغب في أن تناقشة بلغة الرياضيات التي أقحمها، فإن هناك كثيراً من الأخطاء العلمية التي وقع فيها . . ولكننا قبل ذلك سألناه :

ما الدليل العلمي على أن الخط المستقيم هو نقيض الخط المائل أو المنحني؟

وهل يمكن أن يصدر هذا الكلام ممن يفقه علم الرياضيات؟ فهو خطأ علمي يمكن أن يقع فيه تلميذ ساذج مارال على مقاعد الدراسة، فيؤنبه أستاذه ويقول له :

إن الخط المستقيم حالة، والخط المنحني حالة أخرى، وهما ليسا ضدتين متناقضتين، ولكن يمكننا أن نأتي بمستقيمين متضادين عندما يأخذ الأول قياً موجبة دائماً، ويأخذ الثاني قياً سالبة دائماً، أي عندما يكون أحدهما في الاتجاه الموجب والآخر في الاتجاه السالب .

ولكن... هل هناك - أصلاً - خط مستقيم حقيقي في الكون؟

ألم يدع المؤلف أنه يستند إلى معارف القرن العشرين؟ إن الرياضيات الحديثة أثبتت أنه لا يوجد خط مستقيم حقيقي في الكون، وأي مستقيم هو منحرف... فتأمل...

اللباس الداخلي للمرأة والحد الأدنى:

وإذ نفند مسألة الاستقامة والحنيفية بذلك الاستقصاء وتلك الدقة، لانفعل ذلك لأجل التضليل الكبير الذي فيها فحسب، بل لأن السيد المؤلف يني عليها بناء هائلا من التشريعات والعبادات يترتب عليها نتائج خطيرة.

فمسألة التناقض المزعوم بين الحنيفية المتليذبة والاستقامة الثابتة، والتي مثلها بـ"التواضع المستمرة" . استغلها في فرص حالات للحدود، لعل من أهمها حالتي الحد الأعلى والحد الأدنى في التشريع والفقه. ومن هنا نحد أن السيد المؤلف يفني بأن لباس المرأة المسلمة يتراوح بين حدين، حد أعلى وحد أدنى، أما الحد الأدنى فهو اللباس الداخلي للمرأة فقط^(١١٥)

واعتمادا على ذلك يصبح باستطاعة المرأة المسلمة أن تخرج إلى الطريق بلباسها الداخلي فقط دون أن يكون في ذلك تجاوز لحد من حدود الله .

بيد أن القضية لانتتهي عند هذا الحد، وفتاوى السيد المؤلف وتشريعاته تنقضي الأمور حتى تصل إلى فرج المرأة وإليتها وتليتها . فيسميها جيوبا^(١١٦)، ويسمح بإظهارها أمام السبعة المذكورين في سورة النور^(١١٧)، أي الأخ والأب وابن الأخت وابن الأخ ووالد الزوج وابنه .

عالم الفكر

وحسب رأيه يحق للمرأة المؤمنة * أن تظهر عارية تماماً أمام هؤلاء المذكورين^(١١٧) .

ويشرح قائلا:

« أي إذا شاهد والداته وهي عارية فلا يقول لها : هذا حرام ، ولكن يقول لها هذا عيب^(١١٨) . »

وهكذا يجوز على رأي السيد المؤلف أن يتحول بيت كل أسرة إلى ناد للعرافة . وهو يقول في موضع آخر:

« فالمسلم السويدي عليه أن يبقى سويديا بكل أعراف وطبائع أهل السويد^(١١٩) . » ولا يخفى بعد هذا العرض أن معاني الآيات في واد ، وفهم السيد الكاتب لها في واد آخر ، فإذا احتكنا إلى أبسط قواعد اللغة وأنظمتها سقطت كل آرائه في الخضيض الأسفل ، وهو لا يعتمد على أي منطق عقلي . ولم يعد يخفى على أحد أيضا أن السيد المؤلف يهجع مع بعض الكتب الدينية في توجيهها العام من حيث التأويلات الفاسدة المخالفة لخصائص اللغة العربية والمجافية للعقل بل إن المؤلف يجالط منطق الأشياء وبديياتها على نحو لا يستطيع معه أن يقنع طفلا صغيرا ، وعلى الرغم من ذلك يدّعي احترامه لعقل الفاريء ..

ولإثبات ما نقول نستشهد بترجمه لآية (وليصرن بخمرهن على جيوبهن)^(١٢٠) ، إذ رأى أن الله تعالى في هذه الآية قد أمر بتغطية الجيوب فقط ، أي تغطية الفرج والإيتين والإبطيين والتدين^(١٢١) .

فهل يُعقل أن يأمر الله بتغطية ما هو مغفَى أصلا ؟ أترأه كان يلهو مع عباده ؟ أم أن نساء العرب كن يمشين في الطرقات مكشوفات الفروج والأبصار حتى نزل الأمر الإلهي بتغطيتها ؟ ..

إن الجيب لغة هو فتحة الثوب وطوقه ، وهذا معنى معروف جدا وشائع في الاستخدام عند العرب ، ويقال جيب القميص أي طوقه^(١٢٢) ، وقد يراد بالجيب

حلال الله في الشعر

الصدر، لأن الصدر تلي الجيوب ويلاصقها، ومن هنا قيل . فلان ناصح الجيب، ويعني بذلك قلبه وصدره (١٣٣).
وفي الشعر: وخشت صدرا جيه لك ناصح

ويمكن الخلل أن السيد المؤلف لا يعرف كيف يقرأ في المعجم؛ ولا كيف يستخرج كلمة منه، نقول هذا الكلام لأن (الجيوب) من مادة (جيب) أي عما عيه ياء، ولكن المؤلف لقرط جهله بأمر اللغة فتح المعجم على مادة (جوب) أي عما عيه واو، فأخذ معاني (جوب) ومنها (الخرق)؛ وأعطاهما لكلمة (جيب) ومن هنا جعل الجيب هو القرج . .

وقد نص المعجم صراحة للاحتراز من هذا الوهم في كلا المادتين، فجاء في المعجم تعليقا على (جبت القميص): " فليس من لفظ الجيب لأنه من الواو، والجيب من الياء (١٣٣) . . " .

ثم كرر ذلك في مادة (جيب) فقال: " فليس (جبت) من هذا الباب، لأن عين (جبت) إنما هو من حاب يجوب، والجيب عينه ياء، لقولهم جيوب (١٣٤) . . " .
المهم أن الجيوب - لغة - تعني فتحات الأثواب وأطواق القمصان . وقد كانت نساء العرب في الجاهلية جيوهين واسعة، تبدو منها نحورهن وصدورهن، وكمن يسدن الخمر من ورائهن فتبقى مكشوفة، فأمرهن الله أن يسدن لها من أمامهن حتى يغطيها .

ومعروف أيضا أن رينة المرأة في ذلك العهد كانت على قسمين زينة ظاهرة وزينة خفية، فالظاهرة مثل الخاتم والفتحة والكحل والحضاب . . والمخفية مثل الدملج والخلخال والمخنقة والإكليل . . وما شاكل ذلك من أنواع الزينة التي كانت سائدة عصرئذ، ولذلك جاء في الآية (ولا يبدن زينتهن إلا ما ظهر منها) (١٣٥) . . ويؤكد هذا قوله أيضا .

(ولا يضرين بأرجلهن ليعلم ما يخفين من زينتهن) (١٣٥) . .

بيد أن السيد المؤلف يفهم الزينة على نحو آخر، فيرى أن الرينة نوعان، زينة الأشياء وزينة المواقع، فالأولى هي الأشياء المصافة إلى الشيء أو المكان، والثانية هي زينة مكانية ^(١١١١)، ويشرح الزينة الشينية أنها الحلي والمكياج . . والرينة المكابية أنها جسد المرأة كله، وهذه الزينة الحسدية معها ما هو ظاهر بالخلق كالبطرس والظهور والرأس والأطراف؛ وهذا يجوز إظهاره حسب رأيه لقوله تعالى (ولا يبيدين زينتهن إلا ما ظهر منها)، ومنها ما هو مخفي كالجيوب التي شرحنا فهم المؤلف الخاص بها.

فإذا سألنا المؤلف كيف انقسمت الزينة إلى شينية ومكانية؟ وما الأدلة المطقية على ذلك؟ لا نجد جواباً فالزينة لغة هي ما يُترين به من أشياء مختلفة، فهلا يأتيها بدليل عقلي أو فلسفي أو قرآني أو لغوي . . على زعمه بانقسام الزينة إلى شينية ومكانية؟ وإلا فما معنى المهج العلمي والبحث الموضوعي؟ أفلا يعني - على الأقل - الاستناد في النتائج إلى مقدمات مثبتة وملزمة منطقياً؟

ولكن السيد المؤلف يخترع المقدمات من خياله الحصبوب دون أن تكون مثبتة أو مسلماً بها، ثم يبني عليها . . فيخرج نتائج منية على افتراضات فاسدة.

وبتعبير أدق نقول إن عبد المؤلف أفكاراً محددة وجاهرة يريد أن يطرحها، فيخترع لها المقدمات زاعماً أنها هي التي أوصلته إلى هذه الأفكار، ونحن لانقول هذا الكلام إلا بعد أن نتمثلنا كتابه جيداً، وبعد أن وقفنا على كثير من القضايا التي توضح طريقة المؤلف الحقيقية في فرض أفكاره . .

فهل هذا هو المنهج العلمي الذي كان يقصده بقوله: " وضعت منهاها علمياً في فهم الكتاب " ؟ . .

وهل هذا هو البحث الموضوعي الذي قصده بقوله:

" كان رائدنا هو البحث عن الحقيقة بشكل موضوعي " ؟ . . فتأمل

اكتشاف البخار في القرن العشرين :

وبعد . . فهل يهم كثيرا أن نتحدث - بعد ذلك العرض - عن قيمة الكتاب ومكانته الحقيقية ، والجديد الذي أتى به ، ومساهمته في التقدم الفكري ؟ .

ألم يكن فيه اكتشافات جديدة حدثنا عنها السيد المؤلف زاعما أنها غات عن السلف لأن أرضيتهم المعرفية كانت متواضعة بالمقارنة مع معارف القرن العشرين التي يقف السيد الكاتب على أرضيتها ويتغنى بها ؟

كم كانت الإشادة عظيمة بأن السيد المؤلف انطلق من فهم جديد لترتيب آيات القرآن ، أي ترتيب الموضوعات الواحدة الزائدة في آيات مختلفة في نسق واحد كي يسهل فهمها ،^(١٢٧) وبغض النظر عن كونه لم يلتزم هذا الفهم ؛ فإنا إذا فتحنا أقدم كتب الفقه والتفسير نجد أن المفسرين والفقهاء يعملون إلى ذكر الآيات المتفرقة إذا كان ينظمها موضوع واحد . . . بل إنه شاع بينهم مصطلح تفسير القرآن بالقرآن ، وجعلوه شرطاً للتفسير فقالوا : " من أراد تفسير الكتاب العزيز طلبه أولا من القرآن ، فما أجمل من في مكان قد فسر في موضع آخر ، وما اختصر في مكان فقد بسط في موضع آخر " .^(١٢٨) .

بل لقد حصل أكثر من هذا ، إذ أعيد ترتيب آيات المصحف ترتيبا جديدا يساير موضوعات القرآن ، وقد تم منذ عشرات السنين ، وقد طبع هذا الترتيب المنتسق حسب الموضوعات في مجلد ضخم تحت اسم (تفصيل آيات القرآن الحكيم) .

أما التفريق بين الروح والنفس^(١٢٩) ، فهذا موضوع ليس بجديد ، وقد عاجله الأقدمون واختلفوا فيه ، وبعضهم رأى فعلا أن الروح والنفس متغايران ، ومعظمهم كان يرى أن النفس هي سر الحياة ، وخروجها يعني الموت^(١٣٠) .

وكذلك أيضا مسألة الفروق الدقيقة بين المترادفات فهي أشهر من أن يدعي المؤلف أنه مكشفها ومطبقها في فهم نصوص القرآن^(١٣١) .

عالم الفكر

أما فهم المؤلف للقلم والتقليم، وأن القلم هو محور المعرفة الإنسانية (١٣١) فهو مسبق به أيضاً وفيه كلام كثير قبل عدة قرون، منه ما نلمحه في كتاب التبيان في أقسام القرآن لابن القيم، حيث شرح معنى القلم وتحدث عن أنواعه كأقلام الوحي والطلب والحساب والحكمة وما شاكل ذلك (١٣٢).

وأما الفرق بين الإنزال والتنزيل فقد ادعى المؤلف أنه اكتشفه وفهمه فيها جديداً، وأنه قد غاب عن العلماء الأقدمين فهم هذا الفرق الذي تفرّد به السيد الكاتب، وقد زعم أن بعضهم حام حوله دون أن يذكر الفرق (١٣٣). ولكن الحقيقة أن معظم كتب التفسير تفرق بين (أنزل ونزل) فعلي الإنزال والتنزيل على نحو أفضل بكثير مما شرحه المؤلف وأكثر جدية وفهماً، فقد جاء في الكشف للزمخشري: "فإن قلت: لم قيل نزل الكتاب وأنزل التوراة والإنجيل؟ قلت: لأن القرآن نزل منجّياً، ونزل الكتابان جملة (١٣٤)". وفي موضع آخر يقول:

"روي أنه أنزل جملة واحدة في ليلة القدر من اللوح المحفوظ إلى السماء الدنيا، وأملاً جبريل على السفارة.. ثم كان يُنزل على رسول الله (ص) نجوماً في ثلاث وعشرين سنة (١٣٥)".

فالزمخشري هنا يعتمد على علم الصرف في التصريق بين بناء (أفعل) وبناء (فَعَلَ)، فالأول أي صيغة (أفعل) تدل على الحدث مرة واحدة دون إشارة إلى تكراره أو تكريره، والآخر المزيده فيه أفادت التعدية فحسب، أما صيغة (فعل) فالتضعيف فيها أفاد تكرار الحدث وتكريره. وإذا تتبعنا هاتين المفردتين ودرسانهما في سياقاتهما تأكد لنا هذا الفرق.. المهم أن الكلام السابق يدلنا على الأدوات العلمية التي كانوا يستخدمونها ويعتونها من البديعيات.. أما السيد المؤلف فقد فرق أولاً بين البلاغ والتبليغ بالاعتداد على الفرق الشائع في الاستخدام بين العوام (١٣٦)، دون التحويل على المعطيات العلمية المتمثلة بقوانين اللغة وسياق الكلام والقرائن المعنوية، وكذلك فعل بالإنزال والتنزيل، إذ لم يستعن بأدوات معرفية حقيقية، وعوّض منها باستخدام عبارات مجملجة عن العلم والتكنولوجيا دون أن يكون لها أي معنى أو توظيف

عالم الفكر

حقيقي^(١٣٥)، فقد نوه بأن المكتشفات العلمية والتكنولوجية في النصف الثاني من القرن العشرين هي التي سمحت له بفهم الإنزال والتنزيل . .^(١٣٦) إلا أنه شرح الفرق بينهما من خلال مثال لمباراة في كرة القدم تخيل أنها تجري في المكسيك بين البرازيل والأرجنتين، ثم راح يقطع فهمه السابق للإنزال والتنزيل على عملية نقل المباراة وبثها إلى مشاهد في دمشق^(١٣٧) فتأمل ! . .

وأما مقولة السيد الكاتب التي عدّها كشفًا عظيمًا وفتحًا مبینًا، وسأها نظرية (ثبات النص وتغير المحتوى)، فهل تختلف كثيرًا عن مقولة العلماء الأقدمين «تغير الأحكام بتغير الأزمان»^(١٣٨) والتي جعلوها قاعدة من القواعد الكلية في التشريع ؟

بل إنهم أكدوا مسألة التطور والتجديد في الفقه والتشريع للدرجة عدّوا فيها الوقوف عند النقل فقط ضلالًا، فقالوا: «الجمود في المقولات أبدًا خلال في الدين»^(١٣٩)

بل لقد تجاوزوا ذلك ، فأباحوا حتى مخالفة النص الشرعي في حالة الضرورة ، ولذلك وضعوا القاعدة الفقهية الكلية القائلة: (الضرورات تبيح المحظورات) ^(١٤٠)، وفي ذلك يرى الغزالي أنه إذا طرأت ظروف عارضة تقتضي المصلحة فيها مخالفة النص الشرعي، وكان يترتب على التمسك بالنص ضرر عام محيط، فإنه تجب رعاية المصلحة على خلاف مقتضى النص ، ولا يمكن الاختلاف في ذلك ^(١٤١) .

إن مثل السيد المؤلف في جميع المواضيع السابقة وفي كثير غيرها كمثّل من يدعي اكتشاف البخار في القرن العشرين ، في عصر الكمبيوتر والسيرنيتك والفضاء ، بل إن المؤلف لم يستطع أن يصل حتى إلى مستوى الأطروحات والأفكار التي كانت تطرح منذ مئات السنين ، وهو كذلك لم يكلف نفسه الاطلاع على النتاج الفكري لعصر النهضة ولن سبقه ولن عاصره . . ويدعي مع كل ذلك احترام عقل القارئ والجدّة في كل ما يطرح والريادة فيه !!

ثم إن السيد الكاتب كثيرًا ما يستقي مادته وأدلته من خواطر شخصية ، ومن .

عالم الفكر

مفاهيم العامة ، ومن تصورات اللغة المحكية عن دلالات الألفاظ ، ثم يصوغ كل هذه الأشياء بعبارات ذات طنين علمي ، ويجعلها نظريات استندت إلى معارف القرن العشرين . وفي الحقيقة أن أطروحات الكتاب تدل على محدودية في الفكر ، وفقر مدفع بالأدوات المعرفية ، وانتفاخ في الذات ، وحكمنا هذا مشروع تماما ، ويعتمد مشروعيته من كونه جاء نتيجة لدراسة مطولة ولم يلق عشا ، ثم إن العلم لا يمتثل المجاملة ويقتضي أن نسمي الأشياء بأسمائها .

أجل . . إن المؤلف لا يمتلك الأدوات المعرفية - حتى الأولية منها - التي تؤهله لأي دراسة من هذا النوع ، حتى بدييات اللغة وعلومها كان يجهلها ، وجاهل بها ليس بسيطا ، بل هو جهل مركب ، وإذا أحسنا الظن به وقلنا إنه استقى معلوماته اللغوية من ملحق الكتاب المعنون (أسرار اللسان العربي) للدكتور جعفر دك الباب ، فينبغي أن نشير إلى أن هذا الملحق يحوي دراسة متواضعة جدا طغى عليها أسلوب الإغارة على أفكار علماء اللغة واستعراضها ومسسخها ، وترديد قضايا ساذجة عولجت منذ مئات السنين على نحو أعمق وأفضل ، كالقول بأن القرآن نص عربي وأنه أنزل على سبعة أحرف . . وكالحديث عن العربية الفصحى وعن تاريخ النحر والبلاغة والمدارس النحوية وخلافاتها ، وتقسيم الكلمة إلى فعل واسم وحرف . . وما شاكل ذلك . والحق أن الدكتور نصر أبو زيد قد أعطى هذا الملحق حقه ولم يخطيء قط حين وصفه بأنه "دراسة متواضعة تظن أنها اكتشفت منهجا للتحليل اللغوي ، وهي لا تكاد تتجاوز طرح بعض المفاهيم التقليدية التي تجاوزها التراث اللغوي والبلاغي العربي ذاته . . . (١١٥)" .

وقد صار بإمكاننا الآن من خلال مجمل ما قدمنا ، وما وقفنا عليه في هذه الدراسة أن نستنتج المنهج الحقيقي المطبق فعلا في الكتاب فنلخصه في البنود التالية :

- (١) تحطيم خصائص اللغة العربية وأنظمتها .
- (٢) عدم المقدرة على قراءة المعجم وفهمه ، وتفسير الكلمات بغير معناها .
- (٣) مخالفة معجم المقاييس لابن فارس وإهمال المعجمات الأخرى .

حالة الفكر

- (٤) تزيف حقائق اللغة والادعاء بما ليس فيها .
- (٥) مخالفة نظرية الجرجاني في النظم من خلال اجتناب المفردة من سياقها وتجريدها من معناها الحقيقي .
- (٦) إغفال علوم الصرف والاشتقاق التي كان من أتمتها أبو علي الفارسي وابن جني .
- (٧) مخالفة ما ورد من الشعر الجاهلي .
- (٨) الاستخفاف بعقل القارئ وغياب المنهج العلمي الحقيقي .
- (٩) -إضفاء صفة العلمية والحقيقة على افتراضات وتصورات محضة فقدت أدلتها وبراهينها .
- (١٠) الانطلاق من أفكار الماركسية ومبادئها وإكراه آيات القرآن وقصرها على التعبير عنها .
- (١١) اتخاذ آيات القرآن غطاء لأفكاره وأطروحاته ، وانحياز العلاقة بين التشكيل اللغوي للآية والمعنى الذي يوضع لها من خارجها .
- (١٢) إقحام علم الرياضيات واستخدام ألفاظ العلم والتكنولوجيا بغرض الإرباب العلمي .
- (١٣) بناء نظرية فقهية على أسس فاسدة ومقدمات باطلة علميا ومنطقيا ولغويا .
- (١٤) وضع النتائج قبل المقدمات والإتيان بمقدمات واهية غير مسلم بها ولا ملزمة منطقيا .
- (١٥) -عدم التوثيق ، وانعدام المرجعية مطلقا ، وعدم مراعاة أبسط قواعد البحث العلمي . وينبغي بعد هذه الأحكام أن نحاول تحليل انتشار الكتاب الواسع الذي أشرنا إليه في البداية ، لأن هذا الانتشار لا يتناسب مطلقا مع النتائج التي توصلنا إليها ، ولذلك فإننا نرى أن هناك مجموعة من الأسباب قد ساهمت في ذلك :
- (١) معالجة الكتاب للقضايا الفكرية والدينية بأسلوب مختلف في شكله عن النمط التقليدي ؛ أو على الأقل ادعاؤه ذلك ، في وقت طغى فيه النمط التقليدي السلفي العقيم حتى غدا مقرا بعيدا عن الإقناع وعن مواكبة تغيرات الواقع المعيش .
- (٢) زعم الكتاب اعتياده على معارف القرن العشرين وأرضيته العلمية وإفادته من التقدم العلمي والاكتشافات الحديثة .

عالم الفكر

- (٣) - حلّو الساحة الثقافية من كتابات فكرية جريئة تتناول تلك الموضوعات الخطيرة والحساسة التي حاولت القراءة المعاصرة مقاربتها .
- (٤) - ملاقاته هوى في النفوس من خلال نظريته الترحيفية التي أحازت كثيرا من المنوعات والمعوقات التي فرصها التركيب الاجتماعي وأحواله المعقدة المأزومة عبر مراحل ظرفية معينة .
- (٥) - استخدامه طريقة خاصة في التعبير تدعو إلى الإبهام بما فيها من عبارات جلية المقام على الرغم من أنها في الميزان المنطقي والوظيفي جوفاء تخلو من أي قيمة علمية .

ومن نافلة القول أن أشير أخيرا إلى أنني دعيت من قبل الأستاذ الدكتور نعيم اليافي إلى حضور ندوة علمية خاصة مع المؤلف الدكتور محمد شحرور في دمشق نظمها اتحاد الكتاب العرب منذ سنة تقريبا ، وفي أثناء ذلك لاحظت أن السيد المؤلف كان على العكس تماما مما وجدناه في كتابه من تنظيم وتقسيم واصطلاحات . . فقد كان مشتتا يتحدث دون ترابط سببي في كلامه ، فعندما طلب منه الدكتور اليافي أن يقدم لنا فكرة عن كتابه من خلال ثلاث نقاط رئيسية :

- (١) - تجربته مع الكتاب
- (٢) - مقولته في الكتاب .
- (٣) - النتائج التي وصل إليها . .

تحدث عن كل شيء إلا عن هذه النقاط !! وكان حديثه مبعثرا ، ولغته سقيمة ركيكة بحيث لاتكاد تستقيم فيها جملة فصيحة ، فترى المرفوع مجرورا والمنصوب مرفوعا . . حتى الآيات القرآنية التي كان يستشهد بها كان يغلط في قولها ، فبرده الحضور مرة ، والدكتور اليافي مرة أخرى ، ثم كانت الطامة الكبرى أن سمى نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني بنظرية (النظم) وكررها أكثر من مرة!!

أضف إلى ذلك أن كتابه يموج موجا بالأخطاء اللغوية والنحوية التي لا يحوز أن

عالم الفكر

يقع فيها التلاميذ^(١٤) . . . فهل عرفنا الآن وبعد كل هذا العرض الغاية التي وضع من أجلها ملحق بالكتاب سموه (أسرار اللسان العربي) للدكتور ذك الباب ؟ هذا على الرغم أن الكتاب ينوء بحجمه الذي تجاوز ثمانمئة صفحة ، ومع ذلك أضيف إليه هذا الملحق دون أن يكون له علاقة بالكتاب لآمن قريب وآمن بعيد ، اللهم إلا إرهاب القاري . . حتى إذا تساءل القاري في نفسه قائلاً :

وما علاقة المؤلف - وهو مهندس - باللغة وعلومها وفهم نصوص القرآن ؟

عند ذاك يخبره ملحق أسرار اللسان العربي ويقول له :

ويحك يا هذا : كيف تتجرأ على مثل هذا السؤال ونحن نحدثك عن أسرار اللغة ؟ .

• وهل يعرف الأسرار إلا عالم الأسرار ؟

الحواشي والتعليقات

- (١) صدر هذا الكتاب في دمشق عن دار الاهالي تأليف الدكتور المهندس محمد شعورور.
- (٢) راجع الكتاب والقرآن - المقدمة ص ٤٥ .
- (٣) مقدمة الكتاب ص ٢٩ - ٣٠ .
- (٤) مقدمة الكتاب ص ٣١ .
- (٥) ص ٣٢ .
- (٦) أشار السيد المؤلف في مقدمته إلى المراحل التي مر بها تأليف الكتاب ، فقد بدأت المرحلة الأولى عام ١٩٧٠ عندما كان في إيرلندا ، وانتهت المرحلة الأخيرة عام ١٩٩٠ .
- (٧) كانت الطبعة الأولى في أيلول ١٩٩٠ ، ثم كانت الطبعة الثانية في العام نفسه (١٩٩٠) في كانون الأول ، أما الطبعة الرابعة فكانت في الشهر الأول من عام ١٩٩٢ وهي طبعتان عادية وشعبية ، وهذا يعني أن بين الطبعة الأولى والطبعة الرابعة (١٥) شهراً فقط ، أي ستة وثلاثة أشهر .
- (٨) الأسبوع الأدبي - العدد ٢٤٧ - ٢٤٨ ك ٢٤٩ - ١٩٩١ ص ٣
- (٩) نهج الإسلام - العدد ٤٢ - ك ١٩٩٠ - الخليفة اليهودية لشعار قراءة معاصرة - د. محمد سعيد رمضان البوطي .
- (١٠) نهج الإسلام - العدد ٤٣ - آذار ١٩٩١ - تقاطعات خطيرة على دروب القسراءات المعاصرة - د. شوقي أبوخليل .
- (١١) انظر مجلة الهلال - العدد ١٠ أكتوبر ١٩٩١ - لماذا طغت التلغرافية على كثير من مشروعات تجديد الإسلام - د. نصر حامد أبو زيد .
- (١٢) المقالة السابقة نفسها ص ٢٧ .
- (١٣) انظر مجلة الهلال - العدد ١ - يناير ١٩٩٢ - حول القراءة المعاصرة للقرآن - د. محمد شعورور .
- (١٤) راجع الكتاب والقرآن - مقدمة المؤلف ص ٤٨ .
- (١٥) لاحظ هذه العبارات التي وردت في المقال المنسوب للدكتور محمد شعورور . « ويبدو أن الدكتور أبا زيد يتمي إلى الاحتيال الثاني بينما نحن ومصاحب (الكتاب والقرآن) ننتمي إلى الاحتيال الثالث » ص ١٣٠ .
- « وهذا ما جاء في باب جدل الكون في كتاب الدكتور شعورور » ص ١٣٢ .
- « ولم يكن في يوم من الأيام حالاً ولا متروها كما قال الدكتور شعورور في كتابه » ص ١٣٣ .
- (١٦) راجع المقالة المذكورة ص (١٣٤) .
- (١٧) انظر مجلة الهلال - العدد ٣ - مارس ١٩٩٢ - المنهج النفي في فهم النصوص الدينية - د. نصر حامد أبو زيد .

- (١٨) راجع المقالة المذكورة ص ٦٠ .
- (١٩) انظر « القراءة المعاصرة للكتور شحور » مجرد تجسيم ، سليم الجاهلي ص ١٦ .
- (٢٠) انظر المقدمة ص
- (٢١) النتائج التي ستعرضها هي على سبيل التمثيل لا الحصر وقد استبعدنا منها - بلا شك - الأخطاء المطبعية .
- (٢٢) ص ١٣ والصواب (مأمورون) لأنها غير (أن) المرفوع .
- (٢٣) ص ٥١ والصواب (ارتباط معنوي) .
- لأن الأول اسم كان المرفوع والباقي صفات له .
- (٢٤) ص ٢٩ والصواب (ذا الشأن) لأنها صفة للمفعول به منصوبة .
- (٢٥) ص ١٣٤ والصواب (لكونها اسمون) لأنها منصوبة بالمصدر .
- (٢٦) ص ١٧٨ والصواب (شيئاً) لأنها غير كان المنصوب .
- (٢٧) ص ٢٠٤ والصواب (نهي) لأنه مفعول به منصوب .
- (٢٨) ص ٢٠٩ والصواب (نيو) لأنه غير (أن) المرفوع .
- (٢٩) انظر الصفحة ١٤٧ .
- (٣٠) مباحث في علوم القرآن - د . صبحي الصالح - ص ٢٤٠ - ٢٤١ .
- (٣١) انظر ص ٣١ .
- (٣٢) ص ٣٣ .
- (٣٣) انظر مجلة نبع الإسلام - المجلد ٤٦ - ١١ - ١٩٩١ - قراءة نقدية في مؤلف الكتاب والقرآن - محمد شفيق ياسين .
- (٣٤) نبع الإسلام - المجلد ٤٧ - آذار ١٩٩٢ - الحمدود في الإسلام - محمد شفيق ياسين .
- (٣٥) نبع الإسلام - المجلد ٤٨ - حزيران ١٩٩٢ - قراءة نقدية في مؤلف الكتاب والقرآن - محمد شفيق ياسين .
- (٣٦) راجع مجلة الناقد - المجلد ٤٥ - آذار ١٩٩٢ - طراقة في التقسيم وغرابة في التأويل - طارق زيادة .
- (٣٧) انظر المقالة السابقة ص ٦٠ .
- (٣٨) راجع الكتاب والقرآن - تقديم المنهج اللغوي ص ٢٣ - ٢٤ .
- (٣٩) الكتاب والقرآن - مقدمة للمؤلف ص ٤٤ .
- (٤٠) الكتاب والقرآن - مقدمة للمؤلف ص ٢٩ .
- (٤١) نفسه ص ٤٦ .
- (٤٢) الكتاب والقرآن ص ٧١٤ .

- (٤٣) نفسه ص ٧٣٠ .
 (٤٤) نفسه ص ٧١٣ .
 (٤٥) نفسه ص ٩١ .
 (٤٦) سورة البقرة - الآية ١٨٥ .
 (٤٧) الكتاب والقرآن ص ٦٥ .
 (٤٨) نفسه ص ٩٤ .
 (٤٩) نفسه ص ٤٩ .
 (٥٠) انظر لسان العرب والصحيح والقاموس المحيط - مادة : مرك .
 (٥١) الكتاب والقرآن ص ١٠٨ .
 (٥٢) الصفحة السابقة نفسها .
 (٥٣) سورة آل عمران - الآية ٣٣ .
 (٥٤) سورة الحجر - الآية ٢٦ .
 (٥٥) سورة السجدة - الآية ٧ .
 (٥٦) ورد ذلك في تقديم المنهج اللغوي ص (٢٥)، وكذلك ذكر المؤلف فهمه الجديد للترتيل ؛
 وجعله قاعدة من قواعد التأويل التي وضعها ، انظر ص (١٩٦) - (١٩٧) .
 (٥٧) سورة الكهف - الآية ١١٠ .
 (٥٨) انظر تفصيل هذه المراحل في كتابه ص ٣٠٤ حتى ص ٣٠٧ .
 (٥٩) سورة البقرة - الآية ٣٢ .
 (٦٠) سورة البقرة - الآية ٣٣ .
 (٦١) انظر الكتاب والقرآن ص ٣٠٦ .
 (٦٢) سورة البقرة - الآية ٣٤ .
 (٦٣) الكتاب والقرآن ص ٨٨ .
 (٦٤) سورة آل عمران - الآية ٥٠ .
 (٦٥) سورة المائدة - الآية ٤٦ .
 (٦٦) سورة النساء - الآية ٤٧ .
 (٦٧) الكتاب والقرآن ص ٨٨ .
 (٦٨) نفسه ص ٢٠٥ .
 (٦٩) نفسه ص ١١٥ .
 (٧٠) سورة هود - الآية ١ .
 (٧١) سورة فصلت - الآية ٣ .

- (٧٢) الكتاب والقرآن من ١١٥ .
 (٧٣) نفسه من ١١٨
 (٧٤) نفسه من ٢٥٤ وكذلك من ٢٦١ .
 (٧٥) نفسه من ١١٨ .
 (٧٦) الصفحة نفسها
 (٧٧) الكتاب والقرآن من ١١٦ - من ١٦٠ - من ١٧٩ .
 (٧٨) سورة المائدة - الآية ٤٨ .
 (٧٩) سورة النساء - الآية ٢٣ .
 (٨٠) راجع الكتاب والقرآن من ١٥٢ .
 (٨١) نفسه من ٣٨٩ .
 (٨٢) نفسه من ٣٩٠ .
 (٨٣) من ٣٨٩ .
 (٨٤) المزمل - الآية ٢٠ .
 (٨٥) سورة البقرة - الآية ٣٥ .
 (٨٦) الكتاب والقرآن ٣٨٩ .
 (٨٧) نفسه من ١٨٧ .
 (٨٨) من مثل قوله تعالى : « ثم خلقنا النطفة حلقة فخلقنا الحلقة مضفة فخلقنا المضفة عظاما فكسونا العظام لحما ثم أنشأناه خلقا آخر . » المؤمنين الآية ١٤ .
 (٨٩) الكتاب والقرآن من ٢٣٠ .
 (٩٠) نفسه من ٢٢٣ .
 (٩١) الصفحة نفسها .
 (٩٢) راجع تاج العروس ولسان العرب والصحاح والقاموس المحيط ، مادة (سبح) .
 (٩٣) انظر القاموس المحيط مادة (نزه) .
 (٩٤) الصحاح مادة (نزه) .
 (٩٥) لسان العرب مادة (نزه) .
 (٩٦) الكتاب والقرآن من ٢٢٣ .
 (٩٧) نفسه من ٢٢٧ .
 (٩٨) نفسه من ٤٩٦ .
 (٩٩) نفسه من ٤٤٧ .
 (١٠٠) سورة الفاتحة .

- (١٠١) سورة الأنعام - الآية ١٦١ .
- (١٠٢) سورة الأنعام - الآية ١٥٣ .
- (١٠٣) سورة الصافات - الآية ١١٨ .
- (١٠٤) سورة الأنعام - الآية ٧٩ .
- (١٠٥) سورة الأنعام - الآية ١٦١ .
- (١٠٦) سورة الروم - الآية ٣٠ .
- (١٠٧) الكتاب والقرآن ص ٤٤٨ - ٤٤٩ - ٤٥٠ .
- (١٠٨) نفسه ص ٤٧٣ .
- (١٠٩) تخريج الآيات على الترتيب: البقرة ١٣٥ / آل عمران ٦٧ / آل عمران ٩٥ / الساء ١٢٥ / الأنعام ٧٩ / الأنعام ١٦١ / يونس ١٠٥ / النحل ١٢٠ / السمل ١٢٣ / الروم ٣٠ .
- (١١٠) راجع تاج العروس ولسان العرب مادة (حظ).
- (١١١) القاموس المحيط - مادة (حظ).
- (١١٢) لسان العرب وتاج العروس والصباح - مادة (حظ).
- (١١٣) مقاييس اللغة - مادة (حظ).
- (١١٤) لسان العرب - مادة (حظ).
- (١١٥) راجع الكتاب والقرآن ص ٥٥٠ - ٥٥١ .
- (١١٦) نفسه ص ٦٠٧ .
- (١١٧) الصفحة السابقة نفسها .
- (١١٨) الكتاب والقرآن ص ٧٢٩ .
- (١١٩) سورة النور - الآية ٣١ .
- (١٢٠) الكتاب والقرآن ص ٦٠٧ .
- (١٢١) تاج العروس والقاموس المحيط - مادة (جيب).
- (١٢٢) لسان العرب وتاج العروس - مادة (جيب).
- (١٢٣) لسان العرب - مادة (جوب).
- (١٢٤) اللسان مادة (جيب).
- (١٢٥) سورة النور - الآية ٣١ .
- (١٢٦) الكتاب والقرآن ص ٦٠٦ .
- (١٢٧) الكتاب والقرآن - تقديم المنهج اللغوي ص ٢٤ .
- (١٢٨) الإتيان في علوم القرآن للسيوطي ج ٢ ص ١٧٥ .
- (١٢٩) الكتاب والقرآن ص ١٠٦ - ١٠٧ .

- (١٣٠) راجع مثلاً (الروح لابن القيم) ص ٢١٧ ما بعدها .
- (١٣١) راجع على سبيل المثال (تفسير القيم) للجوزية ، وانظر كذلك كتاب الدكتور عبد المتاح لاشين (ابن القيم وحسه البلاغي في تفسير القرآن) ص ١٢٦ .
- (١٣٢) الكتاب والقرآن ص ١٩٥ .
- (١٣٣) راجع التبيان في أقسام القرآن ص ١٢٩ وما بعدها .
- (١٣٤) الكتاب والقرآن ص ١٧٣ ..
- (١٣٥) أنظر تفسير الكشاف ج ١ ص ٤١١ .
- (١٣٦) الكشاف ج ٤ ص ٢٧٣ .
- (١٣٧) الكتاب والقرآن ١٤٨-١٤٩ .
- (١٣٨) تجدر الإشارة هنا إلى أن الدكتور نصر حامد أبو زيد قد تنبه إلى هذه الملاحظة كذلك فقال : « هذه التفرقة بين الإنزال الكلي والتنزيل الجزئي ليست إلا صياغة تنزيا برزي العلم ، وتطاهر بسمته ، رغم أنها تكرر أقوال علماء القرآن الأسبقين عن النزول مرة واحدة إلى الساء الدنيا ، ثم التنزيل منها على قلب النبي ... » (لماذا طغت التلغيفية ...) ص ٢٦ .
- (١٣٩) الكتاب والقرآن ص ١٤٩ .
- (١٤٠) نفسه ص ١٥٠ .
- (١٤١) انظر المادة / ٣٩ / من القواعد الفقهية الكلية في مجلة الأحكام العدلية .
- (١٤٢) انظر (الفروق تحت الفرق) للشهاب القرافي ، المسألة الثالثة ١ / ١٧٧ ، عن المدخل الفقهي العام لمصطفى الزرقاء ، ص ١٠٠ .
- (١٤٣) راجع مقالته (لماذا طغت التلغيفية ...) .
- (١٤٤) تنبغي الإشارة هنا إلى أن جمعية النقد في حلب برئاسة الدكتور نعيم اليافي اتفقت مؤخراً مع المؤلف د . محمد شحرور على المشاركة في مدوة حوارية حول الكتاب ، يجاوره فيها الدكتور محمد عكام الباحث في مجال التفسير ومنهجه وأصوله ، ولكن الذي يدعو للاستغراب أن المؤلف فيما بعد تدرع بأن عليه أن يستشير جهاز الأمن أولاً لياخذ منه الموافقة ، ثم اعترف مذهباً أنه لم يسمح له بذلك !!
- (١٤٥) نعرض فيما يلي نماذج من أخطائه على سبيل التمثيل لا الحصر مستبعدين الأخطاء المطبعية منها .
- « ان العلماء عاقلين ، والدجالين مجانين . » ص ٣٠٩ .
- والصواب (عاقلون) لأنها خبر مرفوع .
- « لقد ذكر الكتاب للقلوب فعلان الأول ... » ص ٢٧٧ . والصواب (فعلين) لأنها مفعول به منصوب .

المصادر الفكرية

- « وعياها أم لم نعيها » ص ٢٥٤ ، والصواب (لم نعيها) لأن المعتل يجوز بحذف حرف علته .
- « أليس القول فعل يقوم به . » ص ٤٢٧ والصواب (فعلًا لأنها حرة ليس المنصوب .
- « وحرّم مشرعو هذه الامة كثيرا مما أحل الله تحريم دائم غير ظرفي . » ص ٥٠١ والصواب (تحريما دائما) لأن الأولى مفعول مطلق منصوب والثانية صفة لها .
- « والصرق هو أنه كامل المعرفة ونحن ناقضي المعرفة متعلمين ، لذا . . . » ص ٣٩١ والصواب (ناقضو المعرفة متعلمون) لأنها حرة للمبتدأ .
- « هؤلاء المتأخرين لهم علاقة القراءة مع المرأة » ص ٦٠٩ والصواب (المتأخرون) لأنها بدل من اسم الإشارة المرفوع .
- « وتبين أن أحد رواته هو أبا بكرة . » ص ٦٢٥ والصواب (أبو بكرة) لأنها خبر مرفوع .
- « ووضع تعاريفاً في بعض الأمور » ص ٥٩٤ والصواب (تعاريف) لأنها ممنوعة من الصرف .
- « أصبح الفقه والسلطة توأمان » ص ٥٦٩ ، والصواب (توأمين) لأنها خبر منصوب للفعل الناقص .
- « إذا كانت الحالة ليست إطلاق فيجوز . . » ص ٥٠٤ والصواب (إطلاقا) لأنها حرة ليس المنصوب .
- « عاش لوحده » ص ٣١٢ / (لكني تشع لوحدها) » ص ٥٨٠ والصواب (وحده - وحدها) لأن الحال لا يدخل عليها حرف الجر .

: أهم المصادر والمراجع -

- (١). أبية العمل - د. عصام بور الدين - المؤسسة الحامعية للدراسات - ط ١ - ١٩٨٢ - بيروت .
- (٢). الإيقان في علوم القرآن - حلال الدين السيوطي - ح ١ ، ح ٢ - دار الفكر - بلا تاريخ .
- (٣). إحياء علوم الدين - الغزالي - ٥ أجزاء - دار القلم - بيروت - بلا تاريخ .
- (٤). أسس البلاغة - الزمخشري - دار المعرفة - بيروت - بلا تاريخ .
- (٥). أسباب النزول - أبو الحسن علي اليسلموري - دار الفكر - بيروت - ط ١ ١٩٨٨ .
- (٦). أسرار البلاغة في علم البيان - عبد القاهر الجرجاني - دار المعرفة - بيروت ١٩٨١
- (٧). الأنشاء والنظائر في النحو - جلال الدين السيوطي - تحقيق مجموعة - مجمع اللغة العربية بدمشق
- (٨). أصول الفلسفة الماركسية اللينينية - بإشراف فيودور بورلاتسكي - دار التقدم موسكو ١٩٨٥ .
- (٩). إملاء ما نَزَّ به الرحمن - أبو النقاء المكي - دار الكتب العلمية - بيروت ١٩٧٩ .
- (١٠). الإنصاف في مسائل الخلاف - أبو البركات الأساري - تح - محمد عي الدين عبد الحميد - مجلدان - مصر .
- (١١). أوضح المسالك إلى ألعية ابن مالك - ابن هشام - ٣ أجزاء تح : محمد عي الدين عبد الحميد - بيروت - ط ٨ ١٩٨٦
- (١٢). الإيضاح في علوم البلاغة - الخطيب القزويني - تح : محمد عبد المعهم خفاحي - دار الكتاب - بيروت ١٩٨٥ .
- (١٣). البلاغة - علم المعاني - د . مزيد عيم - مطبعة ابن خلدون - دمشق - ١٩٨٢ .
- (١٤). ابن القيم وحسه البلاغي في تفسير القرآن - د . عبد الفتاح لاشين - دار الرائد العربي - بيروت ١٩٨٢ .
- (١٥). تاج العروس - المرتضى الزبيدي - ٢٥ مجلدا - تح مجموعة - الكويت .
- (١٦). تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي - ٤ مجلدات . حسن إبراهيم حسن - بيروت ١٩٦٤
- (١٧). تاريخ العرب قبل الإسلام - د . أحمد هيو - جامعة حلب - ١٩٨١ .
- (١٨). التبيان في أقسام القرآن - ابن القيم الحوزية - دار الفكر - بيروت .
- (١٩). التتريعات - علي بن محمد الجرجاني - دار الكتب العلمية - بيروت - ١٩٨٨ .
- (٢٠). تفسير القرآن العظيم - ابن كثير - ٤ أجزاء - دار العلم - بيروت .
- (٢١). تفصيل آيات القرآن الحكيم - حول لا يوم - ترجمة محمد فؤاد عبد الباقي - دار الفكر بيروت .
- (٢٢). تحليد سيرة ابن هشام - عبد السلام هارون - دار البحوث العلمية - الكويت ١٩٨١

- (٢٣) حركة الفتح الإسلامي - د . شكري فيصل - دار العلم للملايين - بيروت - ١٩٨٢
- (٢٤) الحصان - ابن حبي - ٣ مجلدات - تحقيق : محمد علي النجار - دار افندي هـ بيروت .
- (٢٥) دراسات في فقه اللغة - د . صبحي الصالح - دار العلم للملايين - بيروت ط ٩ - ١٩٨١ .
- (٢٦) دلائل الإعجاز - عبد القاهر الجرجاني - تع . د . محمد رضوان وفانير اللابة - دار قتيبة - دمشق ١٩٨٣
- (٢٧) الروح لابن القيم الجوزية - دار - بيروت .
- (٢٨) سمر السعادة وسفير الافادة - السعاوي - تع . د . محمد احمد الدالي - مجمع اللغة العربية بدمشق ١٩٨٣
- (٢٩) شرح شافية ابن الحاجب - رضي الدين الإسترلابي - تحقيق محمد عبي الدين عبد الحميد ورفاقه - دار الكتب بيروت .
- (٣٠) الصحاح في اللغة - الجوهري - اعداد نديم وأسامة مرعشلي - دار الحصار - ط ١ - ١٩٧٤ - بيروت .
- (٣١) العقيدة الإسلامية والفكر المعاصر - د . محمد سعيد رمصان البوطي - مطبعة رياض - دمشق ١٩٨٧ -
- (٣٢) علوم الحديث ومصطلحه - د . صبحي الصالح - دار العلم للملايين - بيروت - ١٩٥٩ .
- (٣٣) غريب القرآن - الطريحي - دار زاهدي .
- (٣٤) فجر الإسلام - أحمد أمين - دار الكتاب العربي - بيروت .
- (٣٥) فقه السنة - السيد سابق - دار الفكر - بيروت - ١٩٨٣ .
- (٣٦) الفقه في المذاهب الأربعة - الجزيري - ٤ أجزاء .
- (٣٧) فقه اللغة - أبو منصور التعاليبي
- (٣٨) في أصول النحو - سعيد الأفغاني - دار الفكر - دمشق - ١٩٦٣ .
- (٣٩) القاموس المحيط - الفيروز آبادي - ٤ مجلدات - دار الجليل - بيروت - بلا تاريخ .
- (٤٠) القراءة المعاصرة للدكتور محمد شحور مجيد تنجيم . . . سليم الجبالي - دمشق ١٩٩١ .
- (٤١) الكتاب والقرآن - قراءة معاصرة - د . محمد شحور - دار الأهالي - دمشق ط ١ - ١٩٩٠
- (٤٢) الكشف عن حقائق التنزيل . . . الزمخشري - ٤ أجزاء - دار المعرفة - بلا تاريخ .
- (٤٣) لسان العرب - ابن منظور - ٦ مجلدات - دار المعارف - مكتبة النوري دمشق - بلا تاريخ
- (٤٤) المادية الإسلامية وأبعادها - عبد المعص محمد خلاف - دار المعارف مصر - بلا تاريخ .
- (٤٥) مباحث في علم المعاني - د . طاهر الحمصي - مشورات جامعة البعث - ١٩٩٢ .
- (٤٦) مباحث في علوم القرآن - د . صبحي الصالح - دار العلم للملايين - بيروت ط ١٤ ١٩٨٢

المعارف الفكرية

- (٤٧) مبادئ اللسانيات العامة - آندرية مارتينييه - ثر د - أحد الحمو - المطبعة الحديدية - دمشق - ١٩٨٥
- (٤٨) المدارس النحوية - د . شوقي ضيف - دار المعارف بمصر - ١٩٦٨
- (٤٩) المدخل الفقهي العام - مصطفى أحمد الزرقاء - مطبعة جامعة دمشق - ط ٧ - ١٩٦١
- (٥٠) مدخل إلى اللسانيات - روبرت دايوار - ترجمة (بدر الدين القاسم) - وزارة التعليم العالي - دمشق - ١٩٨٠
- (٥١) المسائل العصفيات - أبو علي الفارسي - تح : شيخ الراشد - وزارة الثقافة - دمشق - ١٩٨٦
- (٥٢) المسائل المثورة - أبو علي الفارسي - تحقيق : د . مصطفى الحادري - مجمع اللغة العربية بدمشق - ١٩٨٦
- (٥٣) المستصفى من علم الأصول - الغزالي - ج ١ ، ج ٢ - دار الفكر - بلا تاريخ
- (٥٤) المعجم المهرس لألفاظ القرآن الكريم - محمد فؤاد عبد الباقي - دار الفكر - دمشق
- (٥٥) مغني اللبيب - اس هشام - تح . د . مازن مبارك وصاحبه - دار الفكر - دمشق ١٩٦٤
- (٥٦) المفصل في علم العربية - الرخشي - ط ٢ - دار الجليل - بيروت
- (٥٧) مقاييس اللغة - أحمد بن فارس - تحقيق . عبد السلام هارون - ٦ مجلدات - مركز النشر ١٤٠٤
- (٥٨) مقدمة في علم الدلالة الألسني - هيربرت بركلي - تر : قاسم مقلاد - وزارة الثقافة - دمشق
- (٥٩) المحو الوافي - عباس حسن - ٤ مجلدات - دار المعارف بمصر - طه بلا تاريخ
- (٦٠) الوسيط في أصول الفقه الإسلامي - د . وهبة الزحيلي - مطبعة خالد ابن الوليد - دمشق

- الصحف والمجلات -

- (٦١) الاسبوع الأدبي - العدد ٢٤٧ - ٢٤ - ٢٤ - ١٩٩١
- (٦٢) مجلة الناقد - العدد ٤٥ - آذار ١٩٩٢
- (٦٣) هج الإسلام - العدد ٤٢ - ١ - ١٩٩٠
- (٦٤) هج الإسلام - العدد ٤٣ - آذار ١٩٩١
- (٦٥) هج الإسلام - العدد ٤٦ - ١ - ١٩٩١
- (٦٦) هج الإسلام - العدد ٤٧ - آذار ١٩٩٢
- (٦٧) هج الإسلام - العدد ٤٨ - حزيران ١٩٩٢
- (٦٨) مجلة الهلال - العدد ١٠ - أكتوبر ١٩٩١
- (٦٩) مجلة الهلال - العدد ١ - يناير ١٩٩٢
- (٧٠) مجلة الهلال - العدد ٣ - مارس ١٩٩٢



← التراث الحضاري لأعمام ليبيا في القرن التاسع عشر

التراث الحضاري الإسلامي لزعماء

نيجيريا

في القرن التاسع عشر

د. عبدالله عبدالرازق ابراهيم*

* يعمل أستاذًا مساعدًا للتاريخ الحديث والمعاصر بمعهد البحوث والدراسات الأفريقية -
جامعة القاهرة.

مقدمة :

لقد امتدت الدعوة الإسلامية واللغة العربية إلى الجزء الغربي من القارة الأفريقية نتيجة عوامل كثيرة منها تلك الهجرات العربية خصوصا الهجرات التي قامت بها قبائل بني هلال وبني سليم، وتقدم هذه القبائل نحو الصحراء الكبرى بحثا عن ظروف اجتماعية تشابه ما كان سائلا في شبه الجزيرة العربية^(١).

كان هذا التحرك سببا في دفع قبائل البربر والزنوج بعد اعتناقهم الدين الإسلامي إلى التحرك جنوبا حيث تحركت قبيلة جدالة، وعبرت نهر النيجر، وانجذبت نحو السودان الغربي^(٢)

وعلى امتداد العصور الوسطى قامت في هذه المنطقة من غرب أفريقيا بمالك أفريقية إسلامية، ساهمت بشكل إيجابي في نقل ونشر حضارة الإسلام، فساعد ذلك على ازدهار هذه المنطقة اقتصاديا وسياسيا واجتماعيا، وكانت دولة المرابطين قد كونت جبهة إسلامية قوية امتدت من غرب أفريقيا إلى المغرب ثم إلى الأندلس، وبالطبع ساعدت هذه الدولة على انتشار الإسلام وثقافته في غرب أفريقيا، ويرجع الفضل في نشر الإسلام في هذه الجهات إلى دعاة المرابطين الذين امتد نشاطهم من السنغال إلى غينيا حتى ساحل العاج والنيجر^(٣)

وتوغل هؤلاء الدعاة حتى أدركوا المحيط الأطلسي، وامتدوا في قلب بلاد السوس حتى وصلوا إلى أطراف الصحراء رافعين لواء الزهد والتقشف مما ساعد على انتشار الدين الإسلامي بين الجماعات الوثنية في غرب أفريقيا^(١).

واستطاع المرابطون إخراج الأقاليم السودانية من عزلتها، كما نشروا الثقافة العربية بين ربوعها. وقد دخل المرابطون غانة في ١٠٥٥، وصلوا إلى مدينة أودغشت ونشروا الدين الإسلامي في إمبراطورية غانة. وأدى هذا التوغل جنوباً إلى قيام ممالك إسلامية في كل من غانة ومالي وصنغاي وبنو وكانم^(٢).

«امتدت الدعوة الإسلامية إلى بلاد الهوسا في شمال نيجيريا الحالية في القرن الرابع عشر ع» قدم بعض جماعات الوانجارا من التجار المتجولين حاملين تجاربهم على الدواب، واستقروا في مدينة كانو في حوالي ١٣٠٠، ونشروا الإسلام لدى ملكها الذي أسلم مع قومه، لكن لم ينتشر الدين الإسلامي في الإمارات الأخرى المحاورة التي ظلت على وثنياتها حتى عندما زارها الرحالة ابن بطوطة في عام ١٣٥٣^(٣).

وفي النصف الثاني من القرن الخامس عشر حدث تغير حاسم في تاريخ بلاد الهوسا حيث تولى عدد من الحكام البذين تحمسوا لنشر الدين الإسلامي، وتطبيق الشريعة الغراء، ومن أبرز هؤلاء الحكام محمد رمفا (١٤٦٣ - ١٤٩٩) وهو الذي كان يأخذ برأي فقيه مسلم وعالم مشهور هو محمد بن عبد الكريم المغيلي الذي زار كانو في عام ١٤٩٢. وسجل الشيخ المغيلي تاريخاً مجيداً في تعليم الفقه واللغة العربية وكان للاتصال الوثيق بين كانو ومالي أثره في تكوين جبهة سياسية إسلامية واسعة خاصة في القرن الرابع عشر والخامس عشر^(٤).

واستطاع الشيخ المغيلي أن يكون طبقة من العلماء الذين مهدوا الطريق لنشر الدين الإسلامي في المناطق المجاورة^(٥). وقد ساعدت هذه العوامل مجتمعة على إسلام قبائل الفولاني التي انتشرت في كل السودان الغربي، وصاروا قوة أساسية في بداية القرن التاسع عشر، بل وصاروا القوة المسيطرة على السودان الغربي كله^(٦).

ونحن معلوم القولاني في إمارة كانوا في نشر الدين الإسلامي في دولة برنو وفي مناطق مختلفة من بلاد السودان، لكن رغم كل هذه المحاولات لنشر الدين الإسلامي، فقد ظلت بعض الإمارات في بلاد الهوسا على وثنيها حتى القرن التاسع عشر عندما ترعمت إمارة جوير السلطة، وانتزعت السيطرة من إمارة زمفرا، وواصلت صراعها مع إمارات كيبى وكاتسينا وكانو^(١).

حاولت جماعات القولاني نشر الدين الإسلامي الحنيف بين سكان اتخذوا من الشرك بالله سبيلا لحياتهم، ولما تعرض أحد حكام الهوسا في إمارة جوير للمسلمين ترعّم الشيخ عثمان بن فودي حركة الإصلاح الديني في المنطقة وأسس امبراطورية إسلامية في بلاد نيجيريا استمرت طوال قرن من الزمان تطبق الشريعة الغراء في كل منحنى من مناحي الحياة، وساعد هذا بدوره على إحياء الثقافة الإسلامية واللغة العربية طوال هذا القرن، وترك الشيخ عثمان وذريته تراثا إسلاميا غزيرا في تلك القعة من القارة الأفريقية وسوف يركز هذا البحث على عدة محاور أساسية:

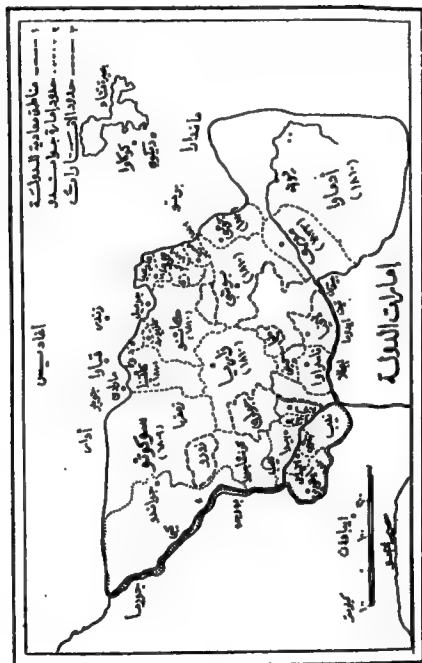
أولا : ظهور الشيخ عثمان بن فودي وإعلان الجهاد وقيام الدولة الإسلامية.

ثانيا : التراث الحضاري للشيخ عثمان بن فودي.

ثالثا : التراث الحضاري للشيخ عبدالله بن فودي.

رابعا : التراث الحضاري للشيخ محمد بلوين عثمان.

خامسا : آثار هذا التراث الحضاري في المجتمع النيجيري في القرن التاسع عشر.



أولاً: ظهور الشيخ عثمان بن فودي وإعلان الجهاد وقيام الدولة الإسلامية :

ولد الشيخ عثمان بن فودي في مكان يدعى ماراتا في أرض جلمى بإمارة حوير إحدى إمارات الهوسا في الخامس عشر من ديسمبر عام ١٧٥٤ في بيت اشتهر بين قبائل الفولاني بالريادة والصلاح والخير والعلم، وكان أبوه يلقب (فودي) أي الفقيه أو المتعلم، وهذا ما يدل على ما كان له من منزلة رفيعة بين قومه، وانتقلت الأسرة إلى مدينة " ديجل " حيث حفظ القرآن الكريم .

وكان الشيخ منذ صغره مولعاً بالعبادة والعلم معا ، وظل هذان الوران يلزامانه طوال حياته حتى لقد لقب بذي النورين وهما العلم والعمل^(١) . وكان مواظبا على العبادة والذكر وكان ذلك مفتاح القبول والتوفيق له حيث فتح الله عليه وبور قلبه بمر الإيمان^(٢) .

ويقول الشيخ محمد بلوإ والد شأ منذ صغره في الدعوة إلى الله ، وأمهده الله بأنوار الفيض ، وجذبه إلى حضرته ، وكشف له عن حضرة الأفعال والأساء والصفات وأشهده عرانب الذات ، فصار يحمده الله بين أولياء الله ، وقد قلده الحق تعالى تاج العناية والهداية ، وأهله للدعوة إليه ، وإرشاد العامة والخاصة^(٣) .

وعندما بلغ الشيخ مرحلة الشباب تفتح عقله ، وازدادت مداركه ، وبدأت مواهبه العلمية في الظهور ، وطاف هنا وهناك باحثا عن العلم وعن أصول الدين ، واندش في جولاته لحال المسلمين في تلك الجهات حيث ظهر الدين أمامه وقد شابته البدع واحتلطت به الخرافات ، وعبثت به أيدي المضللين^(٤) .

ودرس الشيخ عثمان علوم اللغة العربية وكتبها وتلقاها على يد الشيخ عبدالرحمن بن حمد ، والشيخ عثمان بنند والكبوى ، وقرأ الفقه على عمه بندور بن فودي ، وأخذ الفقه من ابن عمه ونحاله أحمد بن محمد الأمين ، كما حضر مجلس الشيخ هاشم الزنقري وسمع منه تفسير القرآن الكريم من البداية للنهاية ، ثم رحل إلى مدينة أعاديس في جنوب الصحراء حيث التقى بأستاذه ومعلمه الأكبر الشيخ جبريل بن عمر الذي

عالم الفكر

لازمه لمدة عام كامل . وكان الشيخ جبريل من أعلام ذلك العصر في السودان العربي ، بل وكان له الأثر الأكبر في توجيه الشيخ عثمان عملاً وعلماً ودعوة . ولما رحل هذا الشيخ إلى بلاد الحجاز عاد الشيخ عثمان إلى بلاده لأن والده لم يأذن له بالحج ولذا لم يتم طوال حياته بأداء الفريضة التي كان يتوق شوقاً إلى رؤية الحبيب^(١٢) .

واستقر الشيخ عثمان في مدينة طفل حيث بدأ حلقات التعليم والتدريس وهو في سن العشرين . ومن هنا أخذت شهرته في الذبوع والانتشار .

وبدأت حياة الشيخ عثمان في هذه المنطقة واشتهر بالعفة والتدين ، والحلال المرضية ، فصار عالم العلماء ورافع لواء الدين ، أحيا السنة وأمات البدعة ، ونشر العلوم ، وكشف الغموم ، وبهر علمه العقول ، وكان فصيحاً فاضلاً ، حسن الخلق ، جميل العشرة^(١٣) .

وكان اشتغال الشيخ عثمان بالعلم يملأ حياته كلها ، ويستتمد ساعات ليله ونهاره وكان لا يخلو يوم أو ليل من مجلس أو أكثر للدرس والوعظ في نسق وترتيب منظم ومتصل يحد فيه كل طالب بغيته ، وكان الشيخ يربي المؤيدين والسالكين ويرشدهم إلى آداب السلوك والمعاملة ، ولم يزل كذلك مصابراً محتسباً حتى كان يرى ثمرة جهاده بين أتباعه^(١٤) .

وكان الشيخ يخرج كل يوم بعد صلاة العصر للتدريس ، وكانت الدروس تتناول تفسير القرآن الكريم . والحديث النبوي الشريف والفقه والتصوف^(١٥) . وبعد العشاء كان يخرج ليبت شتى العلوم ، ويحل المشكلات . أما ليلة الجمعة فكانت مخصصة لمجالس الوعظ ، وكان الناس يتوافدون على مجالسه من كل صوب ، وفي كل مواطن ترحله وتجوأله يتابعه الناس ويتبعونه^(١٦) .

انتقل الشيخ من مكان لآخر داعياً إلى الله ومرشداً إلى طريق الحق ، فسافر إلى بلاد زعموا لدعاء أهلها إلى الإسلام ، وأقام بها خمسة أعوام مثابراً خلال هذه الفترة حتى دخل الناس أفواجا في الدين الحنيف ، وانتقل الشيخ إلى إمارة كب داعياً ومعلماً وواعظاً

العلم والفكر

ومجاهدا في سبيل الله حتى وصل إلى سمر النيجر وأخيرا عاد إلى وطنه في إمارة جويير بعد هذه الجولة الجهادية .

كانت هذه الحولات سببا في ازدياد شهرة الشيخ عثمان بن فودي الذي قدمت إليه الوفود سعيا في العلم والاستشارة ، وكان هذا العمل من جانب الشيخ قد أفلق مصجع الحكام في بلاد اغوسا وخصوصا أمير جويير الذي حاول اعتراض طريق الشيخ عندما أحس بالخطر ، لكن قوة الشيخ وشهرته كانت أقوى من أن يتصدى لها هذا الحاكم . فترك الشيخ وأتباعه لأنه أدرك أن الشيخ لم يبيء نفسه للملك أو سلطان ، بل كان عاكفا على العلم والتعليم^(٢٢).

ومات حاكم الإمارة وخلفه الحاكم نافاتا الذي أدرك قوة الشيخ وأتباعه ، وشعر بالخطر على ملكه وسلطانه ، فأصدر في ثورة غضبه مرسوما في منتهى القسوة . وبينم عن الحقد اندفين لدى هذا الحاكم الجوييري ، وتضمن نافاتا مرسومه أموراً ثلاثة :

أولها : عدم السماح لأي شخص باعتناق الدين الاسلامي إلا من ورثه عن أجداده .
ثانيهما : ألا يسمح لأحد بلبس العمامة بعد هذا المرسوم وألا تنصب امرأة بخمارها على وجهها .

وثالثهما . عدم السماح لأحد بالوعظ إلا الشيخ عثمان نفسه

والهدف الأساسي من هذا المرسوم هو الحد من نشاط الشيخ ، وعدم السماح لدخول أناس جدد في الدعوة الإسلامية ، وعودة النساء إلى السفور والخروج عن تقاليد الشريعة الإسلامية ، وقصر الوعظ والإرشاد على الشيخ نفسه ، وبالطبع كان العرض الحد وعرقلة الجهود التي يبذلها الشيخ عثمان في سبيل الدعوة المحمدية .

وكان طبيعيا أن يعارض فريق من أتباع الشيخ هذه الأوامر وخصوصا عبد الله ابن فودي الأخ الأصغر للشيخ وساعده الأيمن في حركته الإصلاحية . فقرر الوقوف بعنف ضد هذه الإحراءات مهما كلفهم ذلك من مشاق ، لكن الشيخ عثمان عارض استخدام القوة لأنه في بداية طريق طويل ، ولا يريد الدخول في صراعات مع الطبقة

الحاكمة حتى لا يستنفذ قواه ، وتنتج جهوده ، وتضعف الدعوة ، وينصرف عن هدفه الأسمى نحو إعلاء كلمة الدين ، والقضاء على الحكام الكفرة والوثنيين . وقبل الشيخ المرسوم وهو يعلم علم اليقين بأن الدائرة سوف تغل على هؤلاء المشركين لأنه يؤمن بانتشار الدعوة الإسلامية بالطرق السلمية حتى يحين الوقت لإعلان الجهاد المسلح ضد كل من يقف في سبيل الله والدين^(٣٣).

كان هذا المرسوم بداية مرحلة جديدة من جهاد الشيخ عثمان ، بل ويعتبره بعض المؤرخين الشرارة الأولى التي أشعلت نار الجهاد ، لكن شاءت الأقدار أن يموت هذا الحاكم بعد قليل من إصدار هذا المرسوم في عام ١٨٠٣ ، وخلفه ابنه يونس الذي تتلمذ على أيدي الشيخ عثمان ، ولقد وعد هذا الحاكم الجديد بإنهاء ما جاء في مرسوم والده واستبشر الشيخ خيرا من تلميذه الذي لا زال يكن الولاء لأستاذه ، فعلا سمح يونس للشيخ بحرية الوعظ والإرشاد . لكن سرعان ما تغير هذا الحاكم بعد أن أحس بحطورة الشيخ على سلطانه ، فأنقلب رأسا على عقب ، بل وصل به الأمر إلى حد التفكير في اغتيال سيده وأستاذه ، ثم التأم على أتباعه وأعوانه وبدأ هذا الحاكم في تدبير الأمور ، وتعقيد سبل الشيخ في نشر الدعوة الإسلامية ، وتبدلت الأحوال ، وانقلبت علاقات الود والصفاء إلى الحقد والحفاء خصوصا بعد أن رفض الشيخ تسليم أحد أتباعه ويدعى عبد السلام ، وقيام يونس بمهاجمة قرية عبد السلام في شهر الصيام وقتل الناس الأبرياء وهم نيام . ووصلت القطيعة مداها عندما طلب هذا الحاكم من الشيخ ترك جماعة المسلمين والعيش بعيدا عنهم في المنفى^(٣٤).

ورفض الشيخ عثمان ترك جماعة المسلمين وجنود الله المخلصين ، وفضل التحرك بهم إلى مكان بعيد عن أرض الكفرة فذهب إلى مكان يدعى جودو . لكن الحاكم الجوييري أصدر الأوامر بالقبض على الشيخ وأعوانه ، وطلب من مختلف حكام الإمارات قتل المسلمين ومصادرة أموالهم ، وغزو القرى الإسلامية ، وسب كل ما فيها . فكانت هذه الأعمال بداية مرحلة حاسمة من الجهاد ، وإعلان قيام الإمبراطورية الإسلامية^(٣٥).

وصار الشيخ قائدا لجماعة المسلمين ، وإماما للمجاهدين ، وداعيا إلى شر الدين الإسلامي والوقوف محزما ضد محاولات المشركين لإجهاض تلك الدعوة الإسلامية . ووجدت فيه جماعة الفولاني الأمل الذي كانوا يتطلعون إليه عبر قرون خلت كما أدركوا أن الشيخ ودعوته ستحقق لهم ما كانوا يسعون إليه فصاروا عدته وعتاده ، وتحولوا إلى جنده المخلصين لرفع شأن الدين الإسلامي بين جماعات الوثنيين وحكام بلاد الهوسا من الكافرين^(١١).

وكانت المحرة إلى مدينة جودو بداية تأسيس امبراطورية الفولاني التي اتخذت بعد ذلك من مدينة سوكوتو عاصمة لها ، وأخذ الشيخ معه الأنباغ والأصهار إلى أطراف الصحراء ، وهناك أقروا له بالطاعة والولاء ، وحلفوا اليمين علي طاعته على الكتاب والسنة ، وتعتبر البيعة للشيخ عثمان أول مرحلة نقلت الجهاد من دوره السلبي وهي مرحلة الدعوة إلى الدور الإيجابي الجديد ، وكان دور الشيخ في هذه المرحلة الحديدة العمل على رفع معنويات المحامدين حيث لم يقتصر نشاط الجماعة على صد الغارات فحسب ، بل أخذت تش غارات هي الأخرى على العدو ، وكان الشيخ يجهز الجيوش بنفسه ، ويختار لقيادتها أكفأ الرجال مثل أخيه عبد الله وابنه عماد بلو وعلي جيدو الذي صار قائدا عاما لجيوش الخلافة^(١٢).

حمل الشيخ عثمان لقب أمير المؤمنين إيثانا بقيام الدولة الإسلامية على غرار ما كان سائدا في عهد الخلفاء الراشدين ، واستمر لقب الخلافة في دريته حتى انتهاء الدولة في عام ١٩٠٣ على أيدي قوى الغي من المستعمرين البريطانيين^(١٣).

وفي تلك المرحلة المبكرة من الجهاد أعلن الشيخ وثيقة أهل السودان التي أصبحت الإعلان الرسمي للجهاد لأن الشيخ حدد فيها الأسس التي يقوم عليها الجهاد الإسلامي . وهي رسالة موجهة ليس فقط إلى أهالي جوبير بل إلى كل سكان السودان لأن الشيخ أعلن الجهاد في كل بلاد السودان . وقد تضمنت هذه الوثيقة سبعا وعشرين بدا هي خلاصة المبادئ والتعاليم التي ساد بها الشيخ عثمان في الفترة الأولى من جهاده . ومن أبرز هذه المبادئ ضرورة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر ، والهجرة من بلاد الكفار ، وضرورة الجهاد وقتال البغاة^(١٤).



وتحمل هذه الوثيقة بالأزمة السياسية والاجتماعية التي عانت منها إمارة حويز لأنها عبارة عن خطاب مفتوح يحدد النقاط الرئيسية لتعاليم الشيخ عثمان وتكواه من معارضيه والمبررات التي على أساسها أعلن الجهاد ونورته على حكام حويز، وأسس الدولة الإسلامية فيها بعد

وكان الرد العملي على هذه الوثيقة أن أرسل الحاكم الحويزي إلى إخوانه الأمراء في كاتسينا وكانو ودورا بطلب مهم المساعدة لأنه أهمل إطفاء شرارة من النار في إمارة حتى اتسعت رقعته، وصار من الصعب القضاء على خطورتها^{١١١}.

ونزع سلطان حويز حجة المعارضة ضد الشيخ عثمان، وصارت أخرب وشبكة بين الطرفين، ولم يجد الشيخ أمامه إلا قول التحدي، وإعلان الحرب على الوثنيين وكان تلاميذه له مؤيدين، وعلى طاعته والانتقاد إلى أوامره ساعين، وتكبدوا العناء وحملوا رايات الايمان، وصاروا جد الإسلام عندما هاجم الشيخ إمارة حويز، وحدت الالتحام، وبدأت الحرب، وانتقلت الدعوة بالفعل من مرتبة السلم والحياد إلى مرحلة الفحوم المسلح بعد أن انقص الوثنيون على قرى المسلمين وأتباع الشيخ عثمان^{١١٢}.

وفي الرابع من يويه ١٨٠٤ تقدمت قوات الجهاد بزعامة عبد الله بن فودي، واتجه إلى بحره سابكين كوتو، وعلى ضفاف البحيرة أطلق المسلمون على قوى البغي والعدوان ودارب عليهم الدائرة، وأمكن لقوات المسلمين إلحاق هزيمة بهم، وهرب من اسطاع الفرار بحسده، وراح الكثيرون في ساحة المعركة، وتفرق شمل الأعداء في أول مواجهه حاسمة من تاريخ جهاد الشيخ عثمان . وفي العام التالي تعيرت الأمور وأعادت قوات حويز الكرة على المسلمين في معركة تنسوا التي هزم فيها المسلمون وراح منهم أكثر من ألف فيل ، وصمد المسلمون هذا الفحوم^{١١٣}.

واستمرت الحرب سجالا بين الطرفين دون أن يحقق أحدهما النصر على الآخر، لكن تمكنت قوات الجهاد من السيطرة على إمارة كيب، واتخذتها عاصمة للجهاد، وتوالت الانتصارات وسقطت إمارات اخوسا الواحدة تلو الأخرى في أيدي المسلمين حتى سقطت إمارة زاربا في عام ١٨٠٥ ، واستمر النصر حليفا للشيخ وأتباعه حتى

عالم الفكر

أمكن دخول العاصمة الكالافا في عام ١٨٠٨ ، وقتل السلطان يوسف مع عدد من أتباعه وانتهت مقاومة الوثنيين ، وصارت كلمة الدين أمنوا بالله ورسوله هي العليا ، وأقبلت القبائل زرافات ووحدانا إلى معسكر الشيخ تعلن الدخول في الإسلام والانضمام إلى حلف المسلمين ، وتوسعت الإمبراطورية الجديدة بزعماء الشيخ عثمان الذي أعطى أعلاما لأتباعه لإعلان الجهاد في مناطق مختلفة ، وتوسعت رقعة الإمبراطورية ودخل الناس تحت رايات الجهاد ، وانتقل الشيخ إلى مدينة سيمافا في عام ١٨٠٩ ، بينما استقر ابنه محمد بلو في مدينة سوكونو.

وعادت المنطقة إلى حكم المسلمين ، ولأول مرة تشكلت وحدة سياسية كبرى أطلق عليها إمبراطورية الفولاني ، وحاول أعداء هذه الحركة الإصلاحية تفسير الجهاد على أن الشيخ عثمان باسم الدين استطاع القيام بمناورة عسكرية من أجل سيطرة جماعات الفولاني على هذه المنطقة من بلاد الهوسا^(٣٣).

أما العالم النيجيري عبد الله سميت فيري في الحركة أكثر من محاولة جماعة من الرجال المحرومين من أجل السيطرة السياسية لصالحهم ، بل أكد أن هذه حركة فكرية تهدف إلى خلق مجتمع مثالي تسوده الشريعة الفراء^(٣٤).

وحاول أعداء الشيخ تفسير الجهاد على أنه محاولة يخفي وراءها أطماعا سياسية في ثوب الإصلاح الديني ، بل ذهب فريق آخر إلى أن هذه الثورة قد حططت من أجل مساعدة الفولاني على السيطرة على أمور البلاد ، وتحقيق امتيازات كانوا قد حرموا منها من قبل^(٣٥).

ويتفق معظم المؤرخين رغم اختلاف الآراء على أن الحركة شمولية ارتكزت أساسا على الناحية الدينية ، وأن الشيخ عثمان نفسه قد حدد الغرض من الجهاد في وثيقة أهل السودان وهو الأمر المعروف والنهي عن المنكر ، والهجرة من بلاد الكفار وتنفيذ أحكام الشرع وقتال الملك الكافر الذي لا يقول «لا إله إلا الله»^(٣٦).

وقامت دولة الخلافة الإسلامية في إمبراطورية الفولاني ، وأشرف الخليفة على كل

إمارات الدولة التي أعادت عصر الخلفاء الراشدين ، وأحييت النظام العباسي في الحكم والإدارة ، وتأنصلت جذور الدعوة الإسلامية ، وتمسك المسلمون بالشريعة الإسلامية التي صارت منهجاً للحكم في هذه المنطقة ، وازدهرت الحضارة الإسلامية ، واستتب الأمن في كل أرجاء هذه الدولة^(٣٣)

وفي عام ١٨١٢ اقتصر دور الشيخ على التأليف والوعظ والإرشاد بعد أن قسم الإمبراطورية إلى قسمين ، قسم ترقيي تحت قيادة وإشراف ابنه محمد بلو ، والآخر غربي تحت إشراف أخيه عبد الله بن فودي ، وكرس الشيخ الجزء الباقي من حياته في التأمل والدراسة في مدينة سيفوا حتى وافاه الأجل المحتوم في عام ١٨١٧ وبعد أن أرسى دعائم الدولة الإسلامية والتي استقرت فيها الخلافة ، وظل أبنائه يحكمون من بعده في شكل نظام وراثي حتى سقطت هذه الدولة في أيدي القوات البريطانية في عام ١٩٠٣ ودخلت الإمبراطورية مع بعض الأجزاء المجاورة تحت سيادة البريطانيين واحتفظت أجزاء هذه الدولة الإسلامية بكل تقاليدها وثقافتها الإسلامية حتى يومنا هذا^(٣٤).

وهكذا استطاع الشيخ عثمان بن فودي بعد هذا الجهاد الطويل أن يبنى دولة إسلامية وأن يرفع عليها رايات التوحيد ، وأن يقيم النظام الخلافي الفريد من نوعه في السودان العربي ، وأن يرسي الحضارة الإسلامية التي لا تزال مزدهرة في أكبر دولة إسلامية في القارة الأفريقية بفضل جهود الشيخ وأبنائه الذين حكموا من بعده وحافظوا على التراث الذي تركه ، وانتهجوا نفس مسلكه ، فبقي الدين الإسلامي دستور الحياة ، واستمرت هذه الدولة قدوة لكل الدول المحاورة ، ورحل إليها طلاب العلم ورجال حركات الإصلاح ينهلون من تراث الشيخ عثمان ، ويعودون إلى بلادهم بعد هذا الزاد الثقافي فيعلنون الحرب على الجماعات الوثنية وينشرون رايات الإسلام في مختلف المناطق الاستوائية حتى دانت معظم أجزاء المنطقة في السودان الغربي لهذا الدين الحنيف ، ووجد رجال الإصلاح مقاومة من حكام وثنيين ومن جماعات تبشيرية مسيحية ، فوقوا أمامهم صامدين ودخلوا في صراعات مستمرة ، وحروب مدمرة ، حافظ فيها أبطال الدعوة الإسلامية على حضارتهم ، ووقفوا سداً منيعاً أمام الإرساليات وجماعات التبشير ، وكان التحدي سافراً ، والجهاد طويلاً ، ورغم سقوط دول المنطقة تحت قبضة

عالم الفكر

الاستعمار والمستعمرين ، إلا أن الدين الحنيف لا يزال راسخا في نفوس غالبية السكان بفضل الجهود الكبيرة التي بذلها المصلح الديني الشيخ عثمان بن فودي ورجائه المخلصون الذين تركوا لنا تراثا حضاريا ضخما سوف نتعرض إلى بعض آثاره في تلك المجتمعات من غرب القارة الأفريقية .

والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا المجال ، ماهي العوامل التي ساعدت على نجاح جهاد الشيخ عثمان بن فودي ، وقيام هذه الدولة الإسلامية؟

يرجع نجاح حركة الجهاد إلى عوامل كثيرة منها :

أولا: الضعف الذي أصاب إمارة جوبير منذ منتصف القرن التاسع عشر بعد حروبها المستمرة مع إمارتي زمفرا وكاتسينا حيث واصلت إمارة كاتسينا إعارتها على أجزاء من جوبير، هذا إلى جانب المشكلات الداخلية بعد نجاح حركة الإصلاح وقيام الشيخ بفرض نظامه بالقوة المسلحة بعد أن أعلن حكام الإمارة الحرب على الشيخ وحركته .

ثانيا: قيام جماعات إسلامية في مناطق متفرقة من الإمارة، ففي عام ١٨٠٤ كان الشيخ نشيطا لمدة ثلاثين عاما نجح خلالها في صم عدد من الأنواع المخلصين في ديجل وفي أنحاء جوبير بالإضافة إلى اتصالاته المستمرة مع قواد المسلمين في بقية إمارات الهوسا ، وفي منطقة برنوا ، وصارت هذه الجماعات بعد إعلان الجهاد بمثابة ركائز أساسية نشطة ، بل وأصبحت المصادر الرئيسية لتزويده بالطاقات الشريفة في حروبه ضد حكام الهوسا (٣١) .

ثالثا: من العوامل التي ساعدت على نجاح جهاد الشيخ عثمان ذلك الإحياء الكبير للثقافة العربية حيث ظهرت الكتب الأدبية والقصائد الشعرية التي أخذت تربي حال المسلمين ، وما حل بهم طوال القرون السابقة ، وفي نفس الوقت حاولت هذه المؤلفات دعوة المسلمين إلى الإصلاح والعودة إلى السلف الصالح أيام الخلفاء الراشدين . فكانت هذه المؤلفات عاملا هاما في تهية النفوس لتقبل مانادى به الشيخ عثمان ، وسرعة الانضمام إلى الدعوة واعتناق الماديء التي نادى

بها، والمشاركة المعاله في الجهاد الإسلامي ضد حكام الفوسا، والدفاع عن الدين الإسلامي والاستشهاد في سبيل الله ^{١٣١١} .

رابعاً: لقد لعب العامل القبلي دوراً هاماً في الجهاد، ورغم أن الإعلان عن هذا الجهاد لم يكن حرباً بين قبائل الموسا والعولاني، وإلا أن الاختلافات القبلية قد زادت من حدة الصراع، وكان علماء الفولاني ركيزة الجهاد الأساسية ويمثلون طبقة الصفوة نظراً لما لديهم من مهارات وقدرات في النواحي الإدارية والعسكرية بالإضافة إلى تقنائهم وعلمهم مما مكنتهم من تقلد المناصب الرئيسية في الوعظ والإرشاد والتعليم، ومساعدة العوامل الحنسية على تعاطف هؤلاء العلماء مع جماعات الفولاني الذين تدعم نفوذهم بعد نجاح الجهاد، وسيطرة هذه الجماعات على مقاليد الحكم والإدارة في المناطق الأخرى التي دخلت تحت إرايات الجهاد.

لكل هذه العوامل نجح جهاد الشيخ عثمان وتأسست أكبر إمبراطورية إسلامية في غرب أفريقيا في القرن التاسع عشر، وأرست قواعد اللغة العربية وثقافتها وصارت الدعوة الإسلامية تسير من منطقة إلى أخرى حتى دخلت أعداد كبيرة من الوثنيين في الدين الإسلامي، وخلف لها رعاء الجهاد تراثاً حضارياً ضخماً لا تزال مكاتب ينجيريا تدخر هذه المؤلفات وتلك الوثائق الهامة.

ثانياً: التراث الحضاري للشيخ عثمان بن فودي:

لقد كان الشيخ عثمان بن فودي أحد انعلماء القلائل الذين أثروا في شعوبهم، وأدوا الأمانة كاملة، وقادوا شعوبهم في سفينة الأمان وسط الأمواج المتلاطمة، والظلمات الدامسة حتى وصلوا إلى بر الأمان. كما استطاع الشيخ أن يجمع الناس على دين واحد بعد أن أخضع جميع الإمارات المجاورة وضمها إلى الإمبراطورية الإسلامية والتي أصبحت تطبق الشريعة الإسلامية القراء، ويرفرف عليها علم المحبة والإخاء والمساواة، ولم يكن من السهل على الشيخ أن يجمع كل هذه المناطق تحت راية واحدة، ولم يكن طريقه مفروشا بالورود في كل خطوة يتخذها نحو بناء الدولة، بل ترص به الأعداء من الحكام المحليين الذين خافوا على عروشهم، فوقصوا من الحركة

حجرات الفكر

موقفا سلبيا، وحاربوها في كل مكان، وخذلوا طاقاتهم ضد الشيخ وأتباعه، ولكن أراد الحق سبحانه وتعالى أن ترتفع رايات الإيمان في تلك المنطقة النائية عن مركز الدعوة الإسلامية في المشرق العربي، وشاءت الأقدار أن نكثل جهود الشيخ في القضاء على كل من وقف ضده، ونجح الشيخ في الرد على تأمر العلماء الحاقدين عليه والذين أصدروا فتاوى عديدة يبطلون فيها الدعوة وصاحبها، ويستكفون في صلاحها، ويزرعون الشك والريبة في أقواله وعظاته، بالإضافة إلى إثارة القبايل ضد الشيخ وأعوانه بعد ازدياد النفوذ ونجاح أتباعه في نشر دعوته في طول بلاد الهوسا وعرصها، والتفاف الناس من حوله (٣٩).

ولذا كان جهاد الشيخ عثمان متنوعا وشاملا حيث استخدم السيف في مواقف تحتاج إلى القوة المسلحة ضد الذين يريدون أن يطفئوا نور الله، كما استخدم القلم ضد من أراد إنكار الدعوة، أو حاول التشكيك في قيادتها، ومن ثم كانت مجالس وعظته تنجس إلى جوانب الحياة والدين يحاول إصلاحها على المنهج الإسلامي القويم، وفي نفس الوقت كان الشيخ يركز على شؤون العقيدة والعبادات والمعاملات، وشؤون الحكم والرعية، والسلوك الخاص والعام للفرد والمجتمع، وكان يتخذ أسلوب الداعية الذي يقرن القول بالعمل والتعليم بالتربية ومن هنا جاءت مؤلفات الشيخ لتسد كل هذه الجوانب من الحياة الإنسانية، فصارت متنوعة ومتعددة وشاملة، ولم تترك صغيرة ولا كبيرة في المسائل الدينية إلا وشملتها ولم تدع المحال أمام سلوك الناس، ولم تترك الأمور تسير على هواها، بل كان الشيخ يصدر الفتاوى والأحكام التي تعالج المشكلات الاجتماعية والدينية في قالب سهل بسيط (٤٠).

وكان الشيخ عثمان من رواد نشر اللغة العربية والتأليف بها في مجتمعات غرب أفريقيا، ويمتاز أسلوبه سهولته وقدرته على الإقناع أثناء شرح القضايا الإسلامية. وكان غالبا ما يستعرض في كتبه فتاوى وآراء واجتهادات الكثير من أئمة المسلمين وعلمائهم الصالحين. ولم يتوقف دوره عند هذا الحد بل كان يقوم بتحليل وتقييم وشرح هذه الآراء قبل الاستناد عليها للدعم وجهة نظره في أي أمر من الأمور. وكثيرا ما كان يستدل بأراء العلماء السابقين لكي يبرر صدق أقواله، ولكي تكون برهانا على صحة

مايقول ، وكان يعرض مختلف آراء العلماء حول المسألة التي يعالجها ، ويهيئ الأمر بالحديث عن رأيه الخاص والذي كان يدعمه بالحجج والأسايد القوية ، ومن ها جاء سر اقتناع الناس بأراء الشيخ والالتزام بها ، والوقوف إلى جانبها .

كانت كتب الشيخ تخدم أعراض حركته في الجهاد ، وتترج دعوته التي حارب من أجلها ، وتفسر مختلف النظريات التي آمن بها خصوصا كتاباته السياسية والدينية التي جاءت في فترة طغت فيها موجة من الاستهتار والانصراف عن أمور الدين ، واتبع الناس لكثير من العادات الوثنية وبعد طغيان التقاليد المحلية والقوانين الوضعية التي أتت على الشريعة الإسلامية . فكتب الشيخ مؤلفاته المتنوعة بعد أن هاله حالة البلاد ، وتساهل الحكام في تطبيق الشريعة ، وبعد انتشار البدع والضلالة ، وبعد أن أخذت كل هذه الأمور الوضعية تنخر في حسد الأمة الإسلامية ، وتحد تنجيها من حكام وتنيين ، وأساس لايعرفون عن الدين إلا القليل ، فجاءت كتاباته في وقت كان المسلمون في أشد الحاجة إليها للتمسك بالفضيلة ، ونبد الرذيلة ، والتمسك بأداب الدين ، والوقوف أمام جماعات الشرك والوثنيين . فكان ذلك التحول في المجتمع وكانت تلك النقطة من البدع والأهواء الشيطانية إلى قيام مجتمع إسلامي متكامل يطبق شريعة الإسلام ، ويلتزم بكل الأمور التي حث عليها ، الشيخ عثمان ، ولذا يمكن القول أن ما حلفه الشيخ من تراث علمي وديني وثقافي كان النبع الأول لتحول الناس أفواحا إلى الرسالة المحمدية ، ولتصحيح الكثير من الأفهام و البعد عن التساوب التي لحقت بالدين الإسلامي^{٢٤٣}

ومن يطلع على مؤلفات الشيخ عثمان بن فودي يدرك عمق الثقافة لدى هذا العالم الإسلامي الحليل ، ويحس بمدى اطلاع الشيخ على كثير من مؤلفات السلف الصالح ، وفدته على استخدام القرآن الكريم في كثير من المواضع التي تحتاج إلى استشهاد من كتاب الله ، كما تؤكد هذه المؤلفات اطلاعه على الأحاديث السوية الشريفة وأقوال ومناف الخلفاء الراشدين والتابعين هم وآراء الأئمة الأربعة والجامع الصحيح لأبي عبد الله البخاري ، وعلماء ملاد السودان وفقهائه المتخصصين وسائر فقهاء المسلمين مثل الإمام الغزالي ، وابن تيمية ، والقاضي عياض ، وخليل بن

إصلاح الفكر

اسحق، والإمام السيوطي، والإمام المغيلي، والشيخ محمد مختار الكنتي وأستاذه الحاج جبريل بن عمر وغيرهم من العلماء.

وكان الشيخ عثمان يسعى في مؤلفاته إلى إصلاح أحوال العلم والعلماء. وقد وضع بنفسه وجوه الإصلاح في أمور ثلاثة هي:

أولاً: البحث عن أحكام الله في عمل الإنسان فيما هو به من حركة وسكون وما يعرض له من إقبال وإدبار، وذلك بأن يراقب أحواله، فلا يعمل بشيء إلا عن علم واقتداء بمن يصح الاقتداء به من عالم ورع، وفقه لاهوي له.

ثانياً: تصحيح الإيمان بوجه يؤدي إلى إقامة حرية الشارع فيما أمر به ونهى عنه والتبصر في الدين.

ثالثاً: العلم بأصول الطريق الذي يريد سلوكه (١١).

وإذا استعرضنا مؤلفات الشيخ عثمان وتراثه الضخم نجد أنها تدور حول موضوعات كثيرة وأحياناً تتداخل الموضوعات إلى حد التكرار ذلك لأن الشيخ لم يترك مناسبة إلا وتحدث عنها حتى ولو تكررت في مكان آخر وبين جماعات من المسلمين لم يكن قد التقى بهم بعد، ويمكن إجمالاً أن نصف أبرز هذه الموضوعات في المسائل الآتية:

أولاً: الموضوعات الدينية:

لقد كان الجانب الديني أهم الموضوعات التي حلفها الشيخ عثمان بن هودي حيث أن دعوته كانت في المقام الأول هي إحياء السنة المحمدية وإحباط البدعة الشيطانية ولم يكن قصده هنك أمطار الناس والاشتغال بعيوبهم (١٢).

ومن أهم مؤلفات الشيخ عثمان في مجال الدعوة والدين كتابه إحياء السنة وإخماد البدعة والذي اشتمل على ثلاثة وثلاثين باباً، كلها تدور حول أمور العقيدة كالترديد والطهارة، والوضوء والصلاة، والصيام، والزكاة، والحج بالإضافة إلى البدع التي يرتكبها الناس في حياتهم، ويركز الشيخ في هذا الكتاب على السنة المحمدية ويستدل بالآيات

القرآنية والأحادية النسوية الشريفة في كل موضوع من موضوعات هذا الكتاب الذي يعد من المراجع الأساسية في حركة الجهاد الإسلامي في غرب أفريقيا حيث عالج فيه أسس العقيدة التي تفتقر إليها مجتمعات غرب أفريقيا في وقت كانت الدعوة الإسلامية تتعرض إلى موجات وحركات استعمارية تريد النيل من هذا الدين سواء في المشرق العربي أو في غرب القارة الأفريقية فجاء هذا الكتاب ليكون مرشداً وموجهاً للناس، ومصححاً للكثير من الأخطاء والأوهام لدى جماعات المسلمين والوثنيين على حد سواء (١٩٤١) .

وفي المحال الديني كتب الشيخ عثمان " حصن الإفهام من جيوش الأوهام " وفيه يلقي الضوء على مزاعم المتكلمين الفاسدة، ويحاول إبعاد الشبهة على كثير من الأوهام التي تعتري المسلمين في أمور دينهم، ويطلب الشيخ بتصحيح الأيوان والبحث عن أحكام الله والعمل وفق الشريعة الغراء (١٩٤١) . كما ألف الشيخ كتاب " نجم الإخوان يهتدون به بإذن الله في أمور الزمان " وهو يعالج من خلال سبعة أبواب أسباب الخلاف بين المذاهب، والحديث عن الإمامة والإمامة وإيجابيات القصة، وولاة الأمور، وبعض الأحكام الدينية الأخرى (١٩٤١) . وعلى نفس الوتيرة يجيء كتاب " سراج الإخوان في أهم ما يحتاج إليه في هذا الزمان " وهو يعالج من خلال فصوله العشرة مسائل تتعلق بالفرق بين المسلم والكافر والعاصي والفاسق، وبين علماء الدين وأهل الذكر وبين علماء السوء وأنصار الشيطان، كما يتطرق بالحديث عن واجب أمراء المسلمين نحو إقامة شعائر الدين، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، وإصلاح أحوال البلاد (١٩٤١) .

وأما كتاب الشيخ " إفحام المنكرين في الزجر عن البدع والأهواء " فيعالج فيه الشيخ عثمان أمور الوعظ والطهارة وستر النساء واتباع السنة وترك العادات السيئة (١٩٤١) .

ويكرر الشيخ عثمان نفس الأفكار التي طرحها في كتبه السابقة في كتاب " نصيحة أهل الزمان " ويحاول من خلال فصول الكتاب السبعة أن يعالج قضايا تقوى الله واتباع السنة مع عرض أمثلة وقعت في زمانه واختلاف آراء العلماء حولها، ومسائل أخرى وقعت وانعقد الإجماع عليها (١٩٤١) .

السلامة الفكرية

وأما كتاب « بيان وجوب الهجرة على العباد ووجوب نصب الإمام وإقامة الجهاد » فيحاول الشيخ على مدى ثلاثة وستين فصلاً أن يعالج أمور الهجرة من بلاد الكفار إلى بلاد الإسلام ، وتحريم موالاة الكفار ، وشروط الإمام ، والإمارة ، والولاية ، والجهاد ، وحكم القتال وحكم دخول الكفار في الإسلام^(٥٠)،

وفي كتاب « أصول الدين » : يتناول الشيخ الحديث عن علم أصول الدين ، ومجال بحثه وما يجوز للرسول ، وما يستحيل عليهم ، والأمور السمعية والكتب السماوية وأمور البرزخ والقيامة . ويكمل هذه الأفكار في كتاب « هداية الطلاب » الذي يناقش التقليد والاجتهاد والتعصب الأعمى لمذهب من المذاهب ويؤكد الشيخ بأنه إجماعي الحجة ، ويعتد بإجماع العلماء كأصل من أصول الفقه الأربعة وهي الكتاب والسنة والقيام والإجماع^(٥١).

ويكرر الشيخ أفكاراً متشابهة عن الهداية ورفع الشبهة في كتابين هما رفع الاشتباه في التعلق بالله وبأهل الله ، « وشمس الإخوان يستضيئون بها في أصول الأديان » حيث يناقش الشيخ قضية التخلي عن الأولياء ، وضرورة التزام المريد بشيخه ، والمحافظة على الصلاة ، وطلب العلم ، ويعدد نعم الله على خلقه^(٥٢).

ويواصل الشيخ شرح القضايا الدينية في كتابه « الفرق بين ولاية أهل الإسلام وبين ولايات أهل الكفر » حيث يعالج عملية جمع الضرائب ، وشر العدالة ، والقضاء على بعض التقاليد التي تتعارض مع الشريعة الإسلامية ، كما يتطرق الشيخ إلى نظم الحكم وأهدافه واتباع نظام الشورى والبعد عن الاستبداد والجور ويمنح الشيخ إلى الحديث عن أمير المؤمنين ، وصفات الوزير ، وإجازات القاضي ورئيس الشرطة ، والمسؤول عن جباية الضرائب^(٥٣) . ويكمل الشيخ الحديث عن الولاية في كتاب « أصول الولاية وشروطها » : حيث يتحدث عن شروط الولي بأصول الولاية وذلك من خلال اثنين وعشرين صفحة كاملة^(٥٤).

وفي مقاله « الأمر بموالاة المؤمنين والنهي عن موالاة الكافرين » يحاول الشيخ مرة ثانية تدعيم حججه ودعوته ضد أعداء الدعوة باستخدام الآيات القرآنية والأحاديث

السوية . وفي الحقيقة فإن الشيخ يوجه الكلام إلى أحد معاصريه وألد أعدته الشيخ محمد الأمين الكانيمي ، ويبحث الشيخ في كلامه على ضرورة موالاة المؤمنين والفجرة من بلاد الكفار^(٢٢) . ويواصل الشيخ في الدواع عن دعوته في مقالة أخرى بعنوان « اقحام المنكرين على فيما أمر الناس به أو نهاهم عنه في دين الله تعالى » . . . حيث يشرح الأمور الواجب اتباعها ويتعرض على مدى أربع وعشرين صفحة إلى الوعظ والطمهارة وحجاب المرأة واتباع السنة وترك البدعة الشيطانية^(٢٣) .

ولم يترك جانب هذه المؤلفات المتنوعة في المسائل الدينية ألف الشيخ عددا كبيرا من الكتب والمقالات نوردها على سبيل المثال لا الحصر مثل «عدة الداعي إلى دين» و«مسائل المعاملة» و«سوق الأمة إلى اتباع السنة» و«عمدة العلماء» و«تنبيه الجماعة على أحكام الشفاعة» و«تنبيه الغافلين» و«مصباح المهتدين» و«قواعد الصلاة» و«عمدة المتعبد» و«تميز المسلمين من الكافرين» و«تحفة الجيب للحبيب» و«إرشاد أهل التفريط والإفراط إلى سوء الصراط» و«سوق الأمة إلى اتباع السنة»^(٢٤) .

ثانياً : موضوعات تتصل بالأفكار والنظم الاجتماعية والسياسية :

حاول الشيخ عثمان من خلال مؤلفاته الدينية وضع الأسس لقيام مجتمع إسلامي تسوده الشريعة الغراء ، ولذا فإن الموضوعات السياسية والاجتماعية جاءت متضمنة في مؤلفاته الدينية . ومن أهم مؤلفات الشيخ السياسية « وثيقة أهل السودان » التي اعتبرها بمثابة إعلان الحرب على الكفار والانتقال بالدعوة من مرحلة السلم إلى مرحلة الحرب والقضاء على الوثنية والحكام المحليين . وأيضا في كتابه ضياء السياسات وفتاوى النوازل في فروع الدين من المسائل يحاول الشيخ وضع سياسة المجتمع الإسلامي بعد نجاح الجهاد ، يركز على السلف الصالح وطريقة حكمهم وضرورة السير على نهجهم^(٢٥) .

وفي كتاب « تنبيه الإخوان على أحوال أرض السودان » : يتحدث الشيخ عن بلاد السودان ومساحتها ويوضح أسباب الصراع بينه وبين زعماء بلاد افوسا ، ويؤكد الشيخ بأنه رجل دعوة دينية ، وليس رجل سياسة . وتطرق إلى العادات السيئة التي يمارسها

حكام الهوسا والتي تدفعهم إلى الكفر والفسوق، كما يعالج بعض المشكلات الاجتماعية في هذا المخطوط مثل الكرياء والظلم، والجور وسفك الدماء بدون حق^(١٩)

وفي كتاب «تعليم الإخوان ما لأمرور التي كفرنا بها ملوك السودان» ، يتحدث الشيخ عثمان على مدى خمس وعشرين صفحة عن بعض الأمور التي حكم بها بالكفر على ملوك السودان والتي لخصها في خمسة أمور هي :

- (١) تعذيب الأمراء للمسلمين ومنعهم من الهجرة .
- (٢) تعظيم الأمراء للأشجار والأحجار وبعض الأماكن بالذبح عندها وتقديس القرابين لها
- (٣) تعظيم الأمراء لهذه الأشياء والتصدق عنها .
- (٤) تعظيم الأحجار وبعض الأماكن بالتوجه إليها عند الحاجة وسؤال الخواص عندها .
- (٥) موالاة الأمراء لنكفاز ومساندتهم لهم^(٢٠).

وقد عالج الشيخ بعض الموضوعات الاجتماعية في مقالة بعنوان «مسائل المعاملة» والتي تتحدث عن العبادات والنكاح والطلاق والميراث ، وفي مقالة «نور الألباب» يتحدث الشيخ عن الإسلام في بلاد الهوسا ، وعن المرأة وضروية تحريرها ، وأن تنال قسطاً من التعليم حتى تعرف شؤون دينها ، وطالب بعدم معاملتها بقسوة أو اعتبارها كالدمية في المنزل ، وأوجب احترامها ومراعاة حقوقها وكرامتها، وكرر الشيخ هذه الأمور في مقالة أخرى بعنوان «إرشاد الإخوان إلى أحكام خروج النسوان» والتي تقع في ٤٠ صفحة وتعالج أموراً كثيرة تتعلق بالمرأة وحقوقها وواجباتها . وفي كثير من مقالاته كان الشيخ يركز على الجوانب الاجتماعية باعتبارها دكانات أساسية في بناء مجتمع سليم متكافل يتحلّى بالقيم والأخلاق الفاضلة التي حث عليها الدين الحنيف ، ومن الكتب التي عالجتها هذه الموضوعات «طريق الحنة» و «تنبيه العافلين» و «إرشاد أهل التفریط والافراط إلى سواء الصراط»^(٢١) ، «أسانيد الفقير المعترف بالعجز والتقصير في بعض ما أخذ بالقراءة أو بالإجازة»^(٢٢) و «أصول العدل لولاة الأمور» و «أهل الفضل»^(٢٣) وأيضا في كتاب «بيان البدع الشيطانية التي أحدثها الناس في أبواب الملة المحمدية»^(٢٤) وأيضا في كتاب «مسائل مهمة يحتاج إلى معرفتها أهل السودان»^(٢٥) وتحتوي هذه الوثيقة على أربع عشرة مسألة تدور كلها حول الأوضاع العقائدية والسياسية

والعسكرية في مجتمع بلاد الهوسا في حوض النيجر في أوائل القرن التاسع عشر الميلادي، كما تحتوي على الأجوبة الفقهية هذه المسائل حسب مذهب الإمام مالك، كما تعالج الوثيقة مسائل خطيرة تتعلق بأوضاع المجتمع أقرب ما تكون إلى الفقه الدولي بشقيه الخاص والعام. ويعالج الشيخ أيضا قضية الرق والمسترقين في العالم بصفة عامة وفي أفريقيا بصفة خاصة. وتعتبر هذه الوثيقة نموذجا واضحا ورسدا دقيقا للأوضاع الاجتماعية التي كانت سائدة في مجتمعات غرب أفريقيا^(١٧١). وكتاب « نصيحة أهل الزمان لأهل السودان من الأعراب والأعجم في جميع البلدان »^(١٧٢). وأيضاً كتاب وثيقة الجواب على السؤال دليل منع خروج النساء^(١٧٣). وللشيخ أيضا مقالة اجتماعية من ست صفحات بعنوان « وثيقة إلى جماعة المسلمين » يعالج فيها الكثير من الأمور التي تخص المسلمين في حياتهم اليومية .

وباختصار ناقش الشيخ بإسهاب كل المسائل الاجتماعية التي تضمن تشكيل مجتمع متكامل يعرف فيه كل فرد حقوقه وواجباته في إطار من التكامل الاجتماعي والسير على الهدى النبوي الشريف .

ثالثا . موضوعات تتصل بالطرق الصوفية والطريقة القادرية^(١٧٤) :

أعلن الشيخ عثمان بأنه قادري عندما شاهد رؤيا وهو في سن الأربعين تضم سيد البشر ومعه الصحابة والشيخ عبد القادر الجيلاني الذي قلده سيف الحق وطلب منه إعلان الجهاد ضد أعداء الله ، وبعدها أعلن الشيخ عثمان أن العناية الإلهية قد احتارته لكي يشن حرب الجهاد على أسس الطريقة القادرية^(١٧٥)

وحاول الشيخ في كثير من مؤلفاته شرح الطريقة القادرية والتعريف بأقطابها ومبادئهم حتى لا تختلط الأمور عند الناس خصوصا وأن طرقا صوفية أخرى كانت تنافس الطريقة القادرية وخصوصا الطريقة التيجانية . وهذا نلمح من حين لآخر أن الشيخ عثمان يؤلف حول الطريقة وأهدافها ، ومن المقالات التي عاجلت هذه الطريقة كتاب « السلاسل القادرية للأمة المحمدية » وفيه يتحدث عن نسب الشيخ عبد القادر الجيلاني من جهة أبيه وأمه ثم يذكر سلسلة مذهب التصوف في تلك الطريقة ، وما

يتعلق بها على مدى أربع وعشرين صفحة . . وفي مقالة أخرى بعنوان «تطبيب قلوب الأمة المحمدية بذكر بعض القصائد القادرية» يسرد الشيخ بعض قصائد الشيخ عبدالقادر الجيلاني ومناقبه . وأيضاً في مقالة «السلال الذهبية للسادات الصوفية» التي يتحدث فيها عن هذه الطريقة الصوفية وأورادها وأشهر أقطابها^(١١) .

وللشيخ أيضاً مقالة عن الطريقة القادرية بعنوان «تبشير الأمة الأحمدية لبيان بعض المناقب القادرية» وهي أيضاً شرح وإيضاح للطريقة القادرية ومناقبها^(١٢) .

وقد ساعدت هذه المؤلفات الشيخ عثمان وغيره من رجال الجهاد على جعل الطريقة القادرية أكثر الطرق انتشاراً في غرب أفريقيا ، ونافست الطرق الأخرى التي انتشرت في السودان الغربي ، وصارت الطريقة القادرية بفضل جهود الشيخ عثمان ومؤلفاته الطريقة الوحيدة التي سيطرت على المجتمع في شمال نيجيريا ، بل وامتدت إلى شمال أفريقيا وإلى بعض زعماء الجهاد في حوض السنغال وصارت تنافس الطريقة التيجانية التي تزعمها الحاج عمر الفوتي في بلاد فوتاتورو في حوض السنغال واستمرت الطريقة القادرية في الازدهار والانتشار حتى بعد وفاة الشيخ عثمان ، وقيام دولة الخلافة من أبنائه وذريته الذين حافظوا على تعاليم الطريقة ونشر وردها بين السكان طوال القرن التاسع عشر ، وحتى بعد سقوط دولة سوكوتو ١٩٠٣ واصلت الطريقة القادرية نفوذها ونشاطها بين أتباعها حتى يومنا هذا^(١٣) .

رابعاً : موضوعات تتصل بفكرة المهدي :

شاع بين المسلمين على مر العصور أنه لا بد وأن يأتي في آخر الزمان رجل من أهل البيت يظهر العدل ويؤيد الدين ويستولي على الممالك الإسلامية ويتبعه المسلمون ويسمى بالمهدي ، ثم يكون خروج الدجال على أثره ، وأن عيسى ابن مريم عليه السلام ينزل بعده فيقتل الدجال ويأتي بالمهدي في صلاته . وأما الشيعة فيعتقدون أن المهدي قد ظهر في أواخر القرن الثالث الهجري في شخص محمد بن الحسن الخالص بن علي الهادي وهو آخر أئمتهم الاثني عشر ، ويزعمون أنه دخل السرداب في دار ابنة

عالم الفكر

وأما تنظر إليه فلم يعد إليها ، ويعتقدون أنه مازال حيا وأنه لا بد من ظهوره بعلامات خاصة في آخر الزمان^(٢٢) .

وانتشرت تلك الأفكار عن المهدي المنتظر في غرب أفريقيا ، ولما قام الشيخ عثمان بجهاده ضد أمراء اغوسا ، وكثرت مؤلفاته الدينية اعتقد الناس أنه المهدي المنتظر فكان من الواجب أن يتحدث الشيخ في أكثر من مؤلف عن المهدي ويحدد حصائصه وينفي عن نفسه فكرة أنه المهدي المنتظر . وبالفعل حدد الشيخ عثمان هذه الأفكار في أربعة أمور :

أولها : أن المهدي قد انقضى زمانه .

ثانيها : أن الصواب أنه متأخر حتى وقت ظهور الدجال ونزول عيسى بن مريم .

ثالثها : أنه من ذرية فاطمة عليها السلام^(٢٣) .

رابعها : أن فكرة أنه معمر لا أساس لها في الأحاديث النبوية^(٢٤) .

ويرى الشيخ عثمان أنه لا بد من اتباع سنة المهدي فور ظهوره لأنه من الحلفاء الراشدين المهديين وهو آخرهم ثم يعدد أسماء السابقين وعددهم عشرة ويبقى اثنا عشر ، ويقول أن العشرة هم الحلفاء الأربعة ، والحسن بن علي ، ومعاوية ، وابن الزبير ، وعمر بن عبدالعزيز ، والمهدي بالله العباس ثم الطاهر بالله ، ويبقى الاثنان اللذان يكون المهدي أحدهما ، ويتطلع الشيخ عثمان بأن يكون الحادي عشر حسب هذا الحصر وليس المهدي المنتظر . ويقول الشيخ في كتابه «النبا الهادي إلى أحوال الإمام المهدي» أنه لم يقصد بهذا الكتاب إقرار أنه المهدي ، ويؤكد «للاإمام المهدي رضي الله عنه أوصاف وأسرار لا يتصف بها مثلي»^(٢٥) .

وبعيد الشيخ مرة ثانية فكرة أنه ليس المهدي المنتظر في كتاب «تحذير الاخوان من ادعاء المهديّة الموعود به آخر الزمان» ، وأيضا في «القول المختصر في المهدي المنتظر» حيث يقول «إعلموا يا إخواني بأنني لست المهدي ، ولا أدعي المهديّة ، وبرر ذلك بقوله بأن المهدي يجب أن يكون من سلالة أهل البيت والشيخ لم يدّع هذا النسب ، والمهدي سيكون مولده في المدينة بيننا ولد الشيخ في مارتا في إمارة جوبير . ويتحدث الشيخ مرة

عالم الأفكار

أخرى عن المهدي والمهدية في أكثر من موضع حيث يشير إلى تلك الأفكار في كتاب «أمر الساعة وأشراتها»^(١١٠) ويتحدث عن فكرة المهدي والمهدية ، وأن ظهوره شرط من شروط قيام الساعة . كما يشير إلى نفس الفكرة في كتاب «نصيحة أهل الزمان» حيث ينهي هذا الكتاب بعد الحديث عن كثير من الأمور التي تهم المسلمين وواجبات الأمراء في تطبيقها يتحدث الشيخ عن المهدي الذي سيأتي في آخر الزمان^(١١١)

ويقول محمد بلو بن عثمان بأن والده قد أحبره بأن الله سيفتح عليهم البلاد، ويمكنهم في الأرض ، وحذرهم من التحاسد والعرقه أو تبديل شرائع الله ، كما بشرهم بقرب ظهور المهدي وأن جماعة الشيخ ستكون طلائعه ، ولن ينقصي هذا الجهاد بإذن الله حتى يقضي إلى المهدي^(١١٢)

وإذا كان الشيخ عثمان قد نفى عن نفسه فكرة المهدية وأنه المهدي المستظر ألا أن كتاباته في هذا الشأن قد ساعدت على انتشار الأفكار المهدية ، وكان لهذا أثره في ظهور فكرة المهدي في السودان وادي النيل حيث ظهر محمد أحمد المهدي الذي تأثر بمؤلفات الشيخ عثمان وغيره ممن روجوا لهذه الفكرة وأن قدومه سيكون في الشرق من دولة سوكونو ، وهذا ما ساعد على قبول الناس للفكرة بعد وفاة الشيخ عثمان حتى أن أحد أحفاده ويدعى الشيخ حيات بن سعيد قد انتقل إلى شرق الدولة ، وأمن بفكرة محمد أحمد المهدي وقام بعدة مراسلات معه حتى عينه محمد أحمد المهدي نائبا عنه في دولة سوكونو^(١١٣)

هذا وقد قام الشيخ حيات بن سعيد فور تلقي رسالة المهدي في السودان بالكتابة إلى أمير المؤمنين عمرو في دولة سوكونو وإلى شعب سوكونو يحثهم على الهجرة إلى الشرق والانضمام إلى المهدي في السودان وادي النيل^(١١٤) .

وانتشرت فكرة المهدي أيضا بين زعماء الجهاد الذين جاءوا على أثر الشيخ عثمان والذين تأثروا بدعوته عن المهدية ، وقام كل واحد منهم بإعلان أنه المهدي المستظر، وظهر ذلك بشكل واضح في حركة الشيخ أحمدلولوبو في منطقة ماسينا والذي ادعى المهدية ، وأنه مبعوث العناية لإنقاذ المجتمع الإسلامي في هذا الجزء من أفريقيا ثم مجاهدة الوثنية بكل ما يملك من قوة^(١١٥) .

عالم الفكر

وجه أحمدو لوبو الكتب إلى المسلمين في أفريقيا كلها وإلى سلطان مراكنش وإلى مسلمي الجزائر وتونس ومصر وغيرها من الأقطار الإسلامية بأنه الإمام الثاني عشر وأنه المهدي الذي بعث لإنقاذ الدين والجهاد في سبيل الله^(١٢)

وظهرت تلك الأفكار المهدية أيضا في حركة جهاد الحاح عمر الموتى التكروري في منطقة بلاد التكرور وادعى أنه المهدي المنتظر وقام بحركة جهاد صد جماعات الوثنيين، وضد الفرنسيين، واستمر في محاولاته لنشر الدين الإسلامي حتى وفاته في عام ١٨٦٤. وامتدت أفكار الشيخ عثمان عن المهدية إلى شرق أفريقيا حيث ظهرت حركة جهاد السيد عبدالله حسن في أوائل القرن العشرين والذي لعب دورا كبيرا في مقاومة الاستعمار الإنجليزي والإيطالي والحبشي في بلاده .

وباختصار يمكن القول أن فكرة المهدية التي كانت شائعة بين المجتمعات الإسلامية الأفريقية قد ازدادت رسوخا بعد كتابات الشيخ عثمان بن فودي وبعد أن نفى عن نفسه في أكثر من موضوع أنه المهدي المنتظر مما جعل زعماء الإصلاح والجهاد بعده يعلنون أنهم المهدي المنتظر ويقومون بحركات جهاد إسلامي تأثرا بأراء الشيخ عثمان وبكتاباته التي انتشرت شرقا وغربا ووجدنا صدها في حركات جهاد رابع فصل الله في منطقة تشاد، وساموري توري في بلاد الماندنغو والشيخ محمد الأمين الكانيمي في منطقة فوتا جالون في بلاد السنغال .

وإلى جانب هذه الأعمال المتنوعة التي ألفها الشيخ عثمان بالشر فإنه كان في ذات الوقت يقرض الشعر، وله بعض القصائد المشهورة مثل «مرآة الفرائض» التي تناول فيها عدة أمور دينية كالصوم والحج والتميز والعدة^(١٣). ويقول فيها :

يقول ذاك عبيد الله عثمان	باسمه ابتدأت رب منــــان
الحمد لله ذي عفو وغفران	لديه أرجو لمحور الخوب واللحن
يارب صل وسلم سريدا أبدا	على النبي الذي ملجأ الفريقين
والآل والصحب ثم الأنبياء معا	وتابع التابعين لهم بإحسان
وبعد فالقصيد استيان أسئلة	كما تكفلينها جل إخوان

عالم الفكر

وللشيخ قصيدة أخرى في مدح «سي» ويعبر فيها عن تسوقه لريادة خير الأنام عليه أفضل الصلاة والسلام ، وقد قالها في العام الذي حج فيه أستاذه حبريل بن عمر ، ولم يتمكن الشيخ عثمان من أداء فريضة الحج وفيها يقول (١٦٦) :

هل لي مسيرة نحو طيبة مرعا لأزور قبر الهاشمي عمـد
لما فشا ربه في أكتافها فتكمش الحجاج نحو محمد
غودرت منهمل الدموع مويلا شوقا إلى هذا النبي محمد
أقسمت بالرحمن مالي مـفـصـل إلا حوى حب النبي محمد (١٦٧)

وفي قصيدة أخرى يعبر الشيخ عثمان بن فودي عن حبه لأستاذه محمد المختار الكنتي العالم الصوفي الورع الذي تتلمذ على يديه الشيخ عثمان بن فودي

بلغ تحيياتي إلى المختار سراجنا في هذه الأمصار
وقل له ليدع بالخيرات في هذه الدنيا وفي المات
وفي حلول القبر والقيام بلغه يا شريف بالسلام
يارب زد لشيخنا المختار كرامة التوفيق في الأخيار
وانصره يارب على الأعداء . واعطه بأحسن الجزاء (١٦٨)

وقد نظم الشيخ قصيدة بلغة العفلدي وعربها أخوه عبدالله بن فودي في واحد وأربعين بيتا ، ولا يتخلو بيت إلا وبه اسم شيخ الطريقة القادرية عبدالقادر الجيلاني والتي توضح مدى تقديره لشيخ وطريقته وتوسله به في كل أموره الدينية والدنيوية ومنها هذه الأبيات :

يارب عالم باطن كالظاهر أجب الذي يدعو بعبدالقادر
إن المسيء لدى الأكابر يلتجيء فلجات عند الشيخ عبدالقادر
إن كنت لم أحسن فشخي عمن إني لمتسب لعبدالقادر
ما كنت أهلا أن أجاب أجب لكون وسيلتي درجات عبدالقادر (١٦٩)

وعلى نفس المنوال أعد الشيخ عثمان قصيدة يمدح فيها أستاذه الشيخ جبريل ويقول في مطلعها :

إن قيل مني بحسن الظن ما قليلاً فموجة أنا من أمواج جبريلاً

هذا إلى جانب عدد من القصائد كتبها بلعة الفلفلدي ومنها «الحمد لله دو كالمج بسداك»، وقصيدة «الله ان دار تريم فيداح دودما»^(٩٠)، وأيضاً «اندوم يتغ الله مود مايتا»^(٩١) وقصيدة أخرى «سم الله يارحن»^(٩٢) وقصيدة أخرى «ان غت الله»^(٩٣) وقصائد أخرى هذه اللغة المحلية مثل «بج عد» و«بنج هوسا» و«تبت حقيقا» و«تخميس نكد ومم الله» و«دويابل» و«فكافكار» و«فند مور» و«مدت الله جنلك جيد وسيلة» عن الحج و«مود نور» و«ميتي بند كموج» و«ميتم الله . . في مدح النبي»^(٩٤).

هذه بعض الأعمال التي قام بها الشيخ عثمان بن هودي، وصارت تراثاً حصارياً في بجيريا اليوم والتي توسعت وتعددت وعالجت كل ما هم الناس في دينهم ودنياهم فكانت لهم مرتبداً إلى الطريق السليم وإلى النهج القويم، وإلى تنقية العقيدة من البدع التي سادت مجتمعات غرب أفريقيا، وصارت هذه المؤلفات العديدة الأساس الذي انكب عليه رجال الإصلاح واتاع الطرق الصوفية ليسترشدوا به في جهادهم.

وبعد هذا العرض السريع لمؤلفات الشيخ عثمان بن هودي يمكن أن نلاحظ أنها تتسم بعدة أمور منها .

أولاً: أنها تتميز بالتكامل والشمول والتنوع حيث لم تعالج فكرة واحدة، ولم تتحدث عن موضوع واحد، بل شملت الكثير من الأفكار والآراء التي عالجت شتى جوانب الحياة الإنسانية بما في ذلك قضايا المجتمع السياسية والاقتصادية والاجتماعية

ثانياً: غلبت على مؤلفات الشيخ عثمان كثرة النقل من كتب العلماء والأئمة حيث كان الشيخ دائم الاستشهاد من مختلف العلماء، وكان صادقا في كل ما ينقله عند مناقشة أي قضية من القضايا.

عالم الفكر

ثالثا : اتسمت مؤلفات الشيخ عثمان بن فودي بكثرة التكرار حتى في الموضوع الواحد وفي أكثر من مؤلف، ولكن بأسلوب مختلف، ولعل السبب في ذلك أن الشيخ عثمان كان دائم التنقل من مكان إلى آخر، وفي كل مرة كان يلتقي بجماعات أخرى خلاف ماكان يجتمع معها من قبل، وكان عليه أن يعالج الموضوعات حسب الوضع الذي أمامه، ولذا كثر التكرار في مؤلفاته لمواجهة مختلف الجماعات، وفي مختلف الأماكن والمناسبات.

رابعا : تكشف مؤلفات الشيخ عثمان بن فودي على أنه كان واسع الاطلاع، ويلم بأصول الدين، ويعتمد على مؤلفات كبار العلماء وأصحاب المذاهب الأربعة، وعلى التفقه وحفظ الحديث الشريف، والقرآن الكريم، وحسن الاستدلال بها في أكثر من موقع.

خامسا : يمتاز أسلوب الشيخ عثمان بالبساطة في كل مؤلفاته التي كتبها باللغة العربية، كما يتسم أسلوبه بالبرونة في التعبير، وإبراز الفكرة التي يريد إيضاها، وهذا ما شجع على نشر اللغة العربية، وكان بذلك قدوة لمجموعة من العلماء الذين ساروا على نهجه وخصوصا أخوه عبدالله ابن فودي وابنه محمد بلو بن عثمان.

ثالثا : التراث الحضاري للشيخ عبدالله بن فودي :

يعتبر الشيخ عبدالله بن فودي الرجل الثاني في حركة الجهاد الفولاني، كما أنه الساعد الأيمن للشيخ عثمان بن فودي، حيث رافقه في كل مراحل الجهاد رغم أنه أصغر من الشيخ عثمان اثني عشر عاما (ولد عام ١٧٦٧ وتوفي عام ١٨٣٠).

وكان الشيخ عبدالله قد صاحب أخاه في كل مراحل تعليمه وحفظ القرآن الكريم عن والده محمد فودي، ودرس المبادئ الأساسية للعلوم الإسلامية، وتعلم على أيدى أخيه عثمان في بعض الأمور المتعلقة باللغة العربية وأدائها وشرائها^(٩٥).

وقرأ الشيخ عبدالله عن السنوسية، ودرس علم التصوف ومبادئ الفقه كما درس علم الحديث، وعلم الحساب، ولازم أخاه عثمان في طلبه ورحلاته العلمية

والدعوة، وخدم معه ورافقه داعيا ومجاهدا وقائدا ووزيرا وأميناً على أموال الجماعة. كما واصل دراسته في تلقي العلوم عن كثير من شيوخ عصره مثل علوم اللغة العربية من عمه عبدالله بن محمد بن الحاج وابن خالته محمد بن محمد الذي علمه مقامات الحريري وغيرها. كما درس علم البلاغة على أيدي أحمد بن أبي بكر ابن غار، ودرس أيضاً مع أخيه عثمان على أيدي الحاج جبريل بن عمر أصول الفقه.

وهكذا حصل الشيخ عبدالله من كل فن من مختلف الشيوخ حتى برع في العلوم النقلة والعقلة^(٩٦).

كان الشيخ عبدالله يكتب إلى العلماء في بلاد السودان يطلب منهم مؤلفاتهم وكتبهم المختارة، كما كان دؤوباً مثابراً على تحصيل العلم منذ صغره، وكان يحفظ الكثير مما يقرأ، وكان ينظم مواده في كتابه "الحصن الرصين في النحو" والذي يضم أكثر من ألف بيت تدل على سعة اطلاعه وعلمه الغزير، وقدرته على نظم الشعر باللغة العربية بشكل سليم ورصين. ومن هذه المنظومة

وبعد فالعلم له رياض وبينها الحياض والفياض
وحولها خمائل شعاب وفوقها شواهد هضاب

وقد كتب الشيخ عبدالله بن فودي ما يزيد عن مائتي مخطوط مابين القصيدة والرسالة والكتاب شملت فنون العلم المختلفة مثل النحو والصرف، والعروض والأدب، والتفسير والفقه والمعاملات، وتفسير القرآن وخصوصاً في كتابه المسمى "ضياء التأويل" وأيضاً في كتابه الشهير "تزئين الورقات" الذي يضم عدداً من القصائد التي واكبت حركة الجهاد منذ بدايتها حتى نهايتها^(٩٧).

ويعتبر الشيخ عبدالله بن فودي من الرجال العباقرة الذين تفخر بهم نيجيريا في وقتنا الحاضر ليس هذا لكثرة الكتب التي ألفها أو لقيمتها العلمية فحسب، بل لشمول هذه المؤلفات وتناولها مختلف فروع العلم من فقه. وتفسير، وتصوف، وتاريخ، وحديث، ولغة، ونحو، ومنطق، وعلم الكلام، والعروض والأدب. ونظراً لشمول هذه المؤلفات وتعددتها وكلها في الغالب باللغة العربية فقد أصبح ولا شك أكبر

عالم الألف بكري

عالم وكاتب عرفته أفريقيا الغربية، ولا غرابة أن يلقبه الناس بعربي السودان لذلك الجهد الكبير الذي بذله في نشر الثقافة العربية من خلال أشعاره ومقالاته وكتبه العلمية والدينية إلى جانب أنه كان قائدا بارعا، ومباصيا محنكا^(٩٨).

وإذا استعرضنا مؤلفات الشيخ عبدالله بن فودي نجد أنها تدور حول الشئون الدينية والاجتماعية، والسياسية، وأصول اللغة العربية، وسوف نعرض لبعض هذه المؤلفات حتى نكمل صورة هذا العالم وحتى نتلمس آثاره في اللغة والثقافة وحتى نعطي الدليل على بابه الواسع في التأليف وخصوصية الإنتاج وسلاسة العبارة، وقدرته على تطويع اللغة العربية لخدمة الأغراض التي يكتب فيها نثرًا كان أم شعرا.

أولا: مؤلفات دينية

لقد حظيت علوم الدين بما في ذلك الفقه والتفسير والحديث وتفسير القرآن الكريم بنصيب وافر من مؤلفات الشيخ عبدالله بن فودي، وقد ترك بعد وفاته تراثا ضخما صار ينبوعا للثقافة في نيجيريا وغرب أفريقيا حتى يومنا هذا. ومن أبرز هذه المؤلفات كتابه "مفتاح التفسير" وهو كتاب منظوم لكنائبي العالم جلال الدين السيوطي (النهاية والإتقان) يزيد عن ألف بيت تناول فيه موضوعات عديدة مثل الإلهيات، والنبوات والصور المكية والمدنية ثم القراءات السبع، وألفاظ الرواة والوقف والإمامة، والمد، والقصر، والإدغام، والناسخ والمنسوخ، وإعجاز القرآن وعلومه^(٩٩) وقد اقتتحه بهذه الأبيات:

الحمد لله الذي قد أنزلا	على محمد كتابا شملا
كل الفنون من علوم الدين	ميننا أدلة اليقين
صلى عليه الله مع صحابته	وتابعيهم على محبته ^(١٠٠)

وفي مجال التفسير ألف الشيخ عبدالله كتاب "ضياء التأويل في معاني التنزيل" وكتاب كفاية ضعفاء أهل السودان في بيان تفسير القرآن، ويتحدث فيها عن التفسير

كلام الفكر

في ضوء المأثور والمنقول ، ولم يحاول فيها التفسير حسب الفرق الدينية لأن بلاده كانت خالية من الشيعة والخوارج ، كما لم يتعرض إلى الأفكار الصوفية رغم أنه قادري^(١٠٠).

ومن مؤلفات الشيخ الدينية كتابه " الفرائد الجلية في علوم القرآن وبعض آداب " وهو كتاب منظوم لكتاب الشوشاوي في علوم القرآن ويقع في حوالي خمسمائة بيت قسمها الشيخ عبدالله إلى سبعة فصول تناولت ترتيب السور والقراءات ، وكتابة القرآن الكريم ، وآداب حامله ومتعلمه وبيان فضله^(١٠١).

وللشيخ أيضا كتاب " سراج الجامع للبخاري " وهو أيضا منظوم تناول فيه دراسة للجامع الصحيح للإمام البخاري ، بالإضافة إلى تناوله إلى أمور كثيرة في كتب السنة . ويعالج الشيخ أيضا في دراساته لتفسير وشرح الأحاديث النبوية في كتاب " مطية الزاد إلى الميعاد " وفيه يختار بعض الأحاديث الشريفة ليبحث بها الناس على الزهد والقناعة^(١٠٢) كما ألف الشيخ كتاباً منظوماً في علم الفقه أسماه ألفية الأصول وبناء الفروع عليها " وهو نظم لكتاب (مفتاح الأصول) للعالم محمد أحمد الشريف الحسني . وقسمه الشيخ إلى قسمين تناول في القسم الأول أربعة أبواب دارت حول الأصل الثقل وهو الكتاب والسنة ثم تطرق إلى الحديث عن صحة السند ، والدلالة وأقسامها ثم تحدث عن الإجماع . وفي القسم الثاني تناول في بابين القياس بأنواعه ثم الاستدلال^(١٠٣).

وتطرق الشيخ عبدالله إلى العبادات في كتاب " ضياء الأمة في أدلة الأئمة " حيث عالج بلفة النثر الكثير من المعاملات والعبادات وبعض الأبواب في الفقه الإسلامي ويواصل الشيخ دراساته الدينية في كتاب " اللؤلؤ المصون " في شكل منظوم بلغ قرابة الألف بيت ويستهلها بالقول :

قواعد الدين على التعميم	صلاته عليه بالتسليم
لم يفتنهما غالب الطلاب	في قطرنا لفقد فتح الباب
إذ لم نجد نظماً بها مهذباً	يفتح إلا المنهج المتخبياً ^(١٠٤)

ويستمر الشيخ عبدالله في مؤلفاته الدينية في كتاب "الترغيب والترهيب" وهو يحتوي على قسمين أحدهما ترغيب في العبادات والآخر ترهيب من الغفلة عن الصلاة وبقية العبادات الأخرى ويستدل في ذلك بما ورد في الكتاب والسنة^(١٠٧).

ويعود الشيخ عبدالله مرة ثانية إلى العبادات في كتاب "ضوء المصلى" وكتاب "ضياء السياسات" حيث يعالج فيها بعض أحكام الصلاة والعبادات الأخرى^(١٠٨). وفي كتاب "ضياء الحكام" فيها لهم وما عليهم من الأحكام" يقسم الشيخ عبدالله هذا الكتاب إلى خمسة أبواب تعالج الهجرة وأحكامها، نصب الإمام، ونوابه وما عليهم من حقوق وواجبات، والجهاد وكل ما يتعلق به والسياسات الشرعية. ونظرا لأهمية هذا الكتاب، فقد قامت مطبعة الزاوية التيجانية بالقاهرة تحت إشراف أبي بكر محمد القولاني بمكة المكرمة بطبعه على نفقتها^(١٠٩).

وأیضا من مؤلفاته في علوم الدين كتاب "ضياء الأنام في الحلال والحرام" وفيه يناقش الحلال والحرام معتمدا على كتاب إحياء علوم الدين للغزالي^(١١٠). وإلى جانب هذه المجموعة الكبيرة من مؤلفات الشيخ عبدالله بن فودي في مجال الفقه والدين، أورد البروفسير عثمان سيد أحمد في كتاب فهرست المخطوطات العربية حصرا لكثير من مؤلفات الشيخ عبدالله في مجال العبادات والفقه والدين ومنها على سبيل المثال: دواء الوسواس والغفلة في الصلاة وقراءة القرآن وسبيل السلامة في الإمامة، سبيل النجاة، وشفاء الناس من داء الغفلة والوسواس، شكر الاحسان على منن المنان، وضياء الحكام، وضياء السلطان، وطريق الصالحين، وعلامات المتبعين للسنة، ونيل المأموم^(١١١).

ثانيا : مؤلفات الشيخ في اللغة العربية وقواعدها :

بالرغم من أن اللغة العربية لم تكن لغة الأم بالنسبة للشيخ عبدالله بن فودي وبالرغم من البيئة التي نشأ فيها بعيدة تماما عن مراكز الإشعاع العلمي لهذه اللغة سواء في قلب الجزيرة العربية أو في شتال أفريقيا، فإن الشيخ عبدالله استطاع من خلال دراساته ومن العلماء الذين تتلمذ عليهم أن يتبوأ مكانة كبرى بين كبار النحاة ورجال

اللغة، واستطاع أن يتقن هذه اللغة وأن يطوعها لكتاباتهِ في الشر والنظم، وأن يحمل ويجدارة لقب عربي السودان لما أسداه من خدمات ساعدت على نشر هذه اللغة في تلك المنطقة من غرب أفريقيا، واستطاع أن يتخذها أداة التعبير في الأدب والسياسة والدين والتاريخ حتى ألفها الناس وتلقوها شعرا ونثرا، ولم يتوقف الشيخ عبدالله عند حد الكتابة بها، بل راح يؤلف أكثر من كتاب حول أصول هذه اللغة وأهم قواعدها، وسوف نعرض لبعض هذه المؤلفات في اللغة لتتعرّف على مكانة هذا العالم الجليل ودوره في النهوض بالثقافة العربية والدين الإسلامي في غرب القارة الأفريقية، والتي لازلنا نلمس صداها في نيجيريا أكبر دولة إسلامية في القارة، بفضل جهود وكتابات ومؤلفات الشيخ عثمان بن فودي وأخيه عبدالله بن فودي والشيخ محمد بلو بن عثمان.

وفي كتاب « الحصن الرصين » و « لمع البرق » يتحدث الشيخ عن أصول اللغة العربية، ويكمل هذا في مؤلف ضخّم حمل عنوان « البحر المحيط » الذي يضم أكثر من أربعمائة وأربعة آلاف بيت موزعة على مقدمة وسبعة كتب وخاتمة عاجلت كل ما يتعلق بشئون اللغة وأصولها، ومستندا على كتابي (جمع الجوامع، وجمع الموامع) للشيخ جلال الدين السيوطي^(١١٠).

ويواصل الشيخ عبدالله دراساته حول اللغة وعروضها في كتاب « لمع البرق في الإعراب »^(١١١). وكتاب « فتح اللطيف الوافي لعلم العروض والقوافي » وهو في شكل منظوم يضم ثلاثين ومائتين من الأبيات^(١١٢). ويستطرد الشيخ في الحديث عن العلماء والشيوخ والكتب التي درسها في كل فرع من فروع العلوم في كتابه « إبداع النسخ من أخذت من الشيخ »^(١١٣)

ثالثا: مؤلفات الشيخ في التاريخ والسيرة:

نظرا لأن الشيخ عبدالله كان رفيق زعيم الجهاد عثمان بن فودي في كافة مراحل بناء الدولة الإسلامية وكان وزيره وساعده الأيمن في كل خطوات الجهاد والكفاح، لذا لم يكن غريبا أن يؤلف الشيخ عبدالله بعمق الكتب التاريخية وسيرة الشيخ عثمان

ومرابطته جهاده والحروب التي خاضها . ومن هذه المؤلفات كتاب « موصوفة السودان » الذي يعد بمثابة منظومة عن حياة أخيه الشيخ عثمان ومناقبه وأهم الأحداث التي مرت به في حياته وفيه يقول :

نور الزمان شرف الإسلام مجد الدين أبى الكرام
شيخ الشيوخ سيد السادات محي المدي وصاحب الرايات

ويكمل الشيخ عبدالله هذا العمل التاريخي وأحداث الجهاد في كتابه « تزيين الورقات بجمع بعض مالى من الأبيات »^(١١٤) وهذا الكتاب عبارة عن مجموعة من القصائد تبلغ تسع عشرة قصيدة كان ينظمها الشيخ عبدالله في شتى المناسبات لتسجيل المعارك الحربية والنصر والمغزمية ، وأحداث الهجرة وجماعة الشيخ عثمان بن فودي ويقول الشيخ عبدالله في مقدمة المخطوط « تزيين الورقات . . . في جمع بعض الأبيات التي نظمتها في مدح الشيخ . ومرثيتهم وشكر النعم التي أنعم الله علينا بها قبل هجرتنا وفي وقائع وقعت لنا في الجهاد بعد الهجرة . . . وفي ذلك بيان أكثر أحوالنا من ابتداء الأمر إلى انتهائه » وقد قام الشيخ عبدالله بجمع هذه القصائد وهو يعتزل الحياة السياسية في عام ١٨١٣ ومباها تزيين الورقات والتي تعد تسجيلاً للصور العظيمة الذي لعبه في الجهاد حيث عبر عن مشاعره وأحاسيسه طوال تلك الفترة الطويلة ، ونظراً لأهمية هذا الكتاب من الناحية التاريخية واللغوية ، فقد انكب عليه عدد من المؤرخين والدارسين لبيان أهمية هذا المؤلف ومدى الاستفادة منه في تاريخ الجهاد الإسلامي^(١١٥) وقد رأى بعض العلماء في هذا الكتاب نهاذج للشعر العربي واعتبره بعضهم ومنهم البروفيسر الحاج على أنه كتاب أدبي وحاول فيه دراسة شعر الشيخ عبدالله وأخذ يقارنه بالشعر الجاهلي وشعر العرب على مختلف العصور^(١١٦) . وواصل هسكيت نفس الدراسة الأدبية للكتاب واعتبره نموذجاً من الشعر العربي الممتاز . لكن الذي يحتمل في هذا المقام أن الكتاب قد أثار جدلاً كبيراً بين المؤرخين حول مدى الاعتماد عليه كمصدر هام لتاريخ هذه الفترة من الجهاد ، ودارت معاروات في هذا المجال وانتهت إلى اعتبار الكتاب من النماذج الأدبية الغنية بالتعبير وأساليب البلاغة وحشد عدد كبير من المقدرات اللغوية التي تثير ذخيرة الطلاب لدرجة أنه صار يدرس بالمركز الإسلامي بجامعة سوكونو^(١١٧)

حالة الفكر

وإذا انتقلنا إلى الجانب التاريخي لهذا الكتاب نلاحظ أنه ارتبط بالجهاد ومؤلفه عاصر الأحداث وكان مشاركاً في معظمها، وكان يكتب القصائد إبان المعارك أو بعدها مباشرة ولذا عما لا شك فيه أن تزيين الورقات ديوان شعر والشعر أمر وجداني يرتبط ارتباطاً عضوياً بالخيال والعاطفة بعكس التاريخ الذي يستند على الحقائق والوثائق المجردة. كما أن لغة الشعر لغة أدبية فيها الإيجاز والإطناب والكناية والتورية والسجع والجناس يعكس التاريخ الذي يعتمد على لغة علمية واضحة وسلسلة. وفوق هذا وذاك فإن الشاعر يتلون حسب أحاسيسه وانفعالاته ويعطي الصورة حسب تجربته الذاتية بعكس المؤرخ الذي يلتزم بالحياد والموضوعية. ومن هنا فإن تزيين الورقات لا تعطي المادة الكاملة للجهاد حتى في السواحي العسكرية لأن الشيخ عبدالله كان يركز على المعارك التي خاضها فقط، وعلى الأشخاص الذين تعرف عليهم أو عرف أدوارهم، ولا نجد حصراً للمعارك التي خاضها الشيخ عماد بلو أو على جيد أو عبدالسلام. ولكل هذه العوامل لا يمكن الاعتماد على كتاب تزيين الورقات كمصدر من مصادر تاريخ الجهاد لأن الغرض الأساسي من تأليفه لم يكن لسرد وحصر ورصد الأحداث التاريخية بقدر ما كان تعبيراً عن أحاسيس ومشاعر أحد زعماء الجهاد الإسلامي وتبقى قيمة هذا الكتاب في أنه كتاب أدبي يمكن الاستفادة منه في تاريخ الجهاد مثل غيره من كتب الشعر العربي على اختلاف العصور. كما يظل هذا الكتاب نموذجاً لشعر عربي نظمه شاعر تمكن من التعبير باللغة العربية التي لم تكن لغته القومية وهنا تكمن عظمة هذا الكتاب الشامل لأحاسيس وجهاد الشيخ عبدالله، ونقتبس من أحد القصائد بعض الآيات التي تظهر موهبة الشاعر وصدق تجربته وطغيان وجدانه على الأحداث^(١١٨):

أحاد المطايا حثها للمشارك
فإن حظيت بالوصل فالله واهب
فما خاب من أم الكريم لحاجة
فياخير من خف العفا ببابه
اثمتك ماسورا بذنبي راسفا
فحقق رجائي فيك يا سيد الورى
ولا نلت في سرناسا للمفارب
وإن أخفت فالذنب فيه لذهاب
وإن كان بطالا خيبت المكاسب
يصب عليهم منه عشر سحائب
لألحق قلبا عنكم غير غائب
فراجيك في الدارين ليس بخائب

عبدالله بن فودي فارس

رابعا : مكانة الشيخ عبدالله كشاعر :

ويعتبر الشيخ عبدالله بن فودي فارس شعر المديح في القرن التاسع عشر حيث يتخير الألفاظ ويتقني الكلمات الصعبة أحيانا، وقد تأثر بشعراء الجاهلية التي تفتتح بالبكاء على الأطلال مثل قصيدته التي مدح فيها شيخه جبريل وأخاه الشيخ عثمان حيث يقول ضمن أبيات المديح .

شيخ الشيوخ فريد دهر ظاهر فوق المبارز بالعلوم متوج
جبريل من جبر الاله لنا به ديننا حنيفا مستقيم النهج^(١١)

ولقد تأثر الشيخ عبدالله بشعر المعلقات ويظهر ذلك في قصيدة له :

طربت فأشجاني الطيور الكوالح وفرحتني منها الغيث الروائح
وخوفني أيضا ذئاب بوارح وأمني منها الطباء السوابح
لقول النبي لا تزال جماعة على الحق منا أو يبيىء المقارح^(١٢)

ويعتبر الشيخ عبدالله من الشعراء الذين أجادوا في الرثاء حيث نراه شخصا آخر غير شعره في المديح وحيث يعمد إلى الألفاظ السهلة الرقيقة ليصور مدى حزنه تصويرا مشيرا يجعل المرء يشاركه في هذا الحزن . ففي قصيدة يرثي صديقه العزيز مصطفى ابن الحاج عثمان يقول :

آن ادعواؤك إذا ارتك الدار بفعالها من أنها غدار
دار يموت بها خبيك لا ترم فرحا يدار صفوها أكدار
لكن هذا لم يكن بدعا بها قد مات فيها قبله الأخيار
فالمصطفى من بيتنا هو كاسمه مرضيا وأميننا المختار

ويرى الشيخ عبدالله في وصف الحياة الاجتماعية في بلاده عندما عقد النية للسفر إلى الحج ، ووصل إلى مدينة كانو حيث طلب منه أميرها الإقامة معهم ليفقههم في أمور الدين ، ولم يجد بدا من البقاء معهم . وألف في هذه الفترة كتابه «ضياء الحكام» وفيه وصف للحياة الاجتماعية وأحوال المجتمع النيجيري بشكل عام و يقول :

يقولون ما لا يفعلون وتابعو
وليس لهم علم ولا يسألونه
وهمتهم ملك البلاد وأهلها
بعادات كفار واسماء ملكهم
هوامهم وطاعوا الشح في كل واجب
وأعجب كلا رأييه في المناهب
لتحصيل لسذات ونيل المراتب
وتولية الجهال أعلى المناصب (١١١)

وباختصار يعتبر عبدالله بن فودي أعظم من قدم لنيجيريا تراثاً ضخماً في الأدب بعد أخيه عثمان في القرن التاسع عشر شمل التفسير والحديث والأدب والشعر والتاريخ وغيره من فنون التعبير والكتابة.

وابعا: التراث الحضاري للشيخ محمد بلوين عثمان:

من الطبيعي في ذلك الجو العلمي الذي عاش فيه الشيخ عثمان وأخوه عبدالله أن تترعع ذريتهم على حب العلم والتأثر بهذا المناخ الثقافي. وفي هذه البيئة نشأ الشيخ محمد بلوين عثمان حيث حفظ القرآن وتعلم العلم ولازم والده في كل مراحل جهاده وأخذ عنه التفسير والحديث وأصول الدين، وقرأ عليه التصوف، كما قرأ على عمه عبدالله الألفية والامية الأفعال وشرحها والجوهر المكنون، وقرأ على أخيه الكبير محمد سعد بن عثمان الألفية حتى وصل إلى باب جمع التكسير. وكان محمد بلو موقفاً في تعليمه ودراسته وجهاده. وقد برع محمد بلو في علوم السياسة والشريعة. ، وألف الكثير من الكتب مثل والده وعمه غير أنه يمتاز عنها بولعه الكبير بالتاريخ وكتابة ' اتفاق الميسور في تاريخ بلاد التكرور ' (١١٢) ويعتبر هذا الكتاب من أكبر مؤلفات محمد بلو ومن أهم المصادر الموثوق بها في تاريخ بلاد الهوسا (١١٣).

ويعتبر كتاب اتفاق الميسور المصدر الأساسي لتاريخ الدعوة الإسلامية وجهادها والدولة الفولانية في مطلع القرن التاسع عشر، وترجع أهمية هذا الكتاب الذي كتبه مؤلفه في زحمة من الأعمال إلى أنه شارك في كثير من الأحداث التي وقعت في بلاد الهوسا في القرن التاسع عشر. كما أن المؤلف كرس الجزء الأكبر من هذا الكتاب إلى ترجمة لسيرة والده الشيخ عثمان حيث تحدث بإسهاب عن حياته ودعوته إلى الإسلام، والمعارضة التي واجهها من أمراء الهوسا، وغزوات الشيخ وجهاده بشكل مفصل، وكراماته

ومصنفاته ووزرائه، وقواده، وأبنائه وبناته، كما تطرق إلى الحديث عن مملكة صنعاء وعلمائها، واختتم الكتاب بالحديث عن ورد الطريقة القادرية وفوائده.

ولل جانب هذا العرض التاريخي يضم الكتاب بين جوانبه الكثير من القصائد التي نظمها المؤلف أو التي نظمها عمه الشيخ عبدالله وهي تكشف مدى الاهتمام باللغة العربية وآدابها. كما يضم الكتاب بحثاً في السياسة الشرعية حررها محمد بلوردا على قضايا معاصرة أو أحداث جسام في حروب الدولة وجهادها (١٢٤).

ومن مؤلفات الشيخ محمد بلو " كف الإخوان عن اتباع خطوات الشيطان " وفيه يتحدث عن التعصب الديني، وأقسام العلماء، والترهيب من تركية المرء نفسه وسوء الظن بالغير، كما يخصص فصلاً للحديث عن المنكرات كما يتحدث عن النصيحة (١٢٥).

وفي كتاب " شفاء الاسقام في ذكر مدار الحكام " يتناول المؤلف الحديث عن الأحكام الشرعية بصفة عامة، وعن الكتب التي درسها والأستاذة الذين تتلمذ على أيديهم (١٢٦).

ويتناول كتاب " الغيث الويل في مسيرة الإمام العدل " الحديث عن سياسة السلاطين في الأنظار الإسلامية. ومن خلال أحد عشر باباً يناقش محمد بلو وجوب الطاعة للسلطان ووجوب النصع له، والواجب عليه نحو حماية الإسلام والمسلمين والواجب نحو حفظ الدين، وضرورة إقامة الشعائر وعمارة المساجد، وإعلان الجهاد (١٢٧).

وفي كتاب " روض الأفكار " يتحدث الشيخ عن ملوك السودان الغربي الوثنيين وتقاليدهم، وقد ترجم هذا الكتاب إلى اللغة الإنجليزية.

ولل جانب هذه المؤلفات التاريخية قام محمد بلو مثل والده بالتأليف في المجالات الفقهية والدينية والمجالات الاجتماعية وأيضاً المجالات الطبية.

أولاً: المجالات الدينية:

نلاحظ بين مؤلفات الشيخ محمد بلو العديد من الكتب التي تناقش مسائل دينية ومن هذه الكتب " وثيقة أمير المؤمنين محمد بلو " و " التنبيهات الواضحات فيما جاء في الباقيات الصالحات " (١٢٨) و " الرباط والحراسة " (١٢٩) و " النصيحة الوضیة في بیان أن حب الدنيا رأس كل خطیئة " (١٣٠) و " تنبيه الراقص على ما يتصور الحاج من المفاسد " (١٣١). وكتاب " تنبيه الفهم على اجتناب أهل الشعذة والنجوم " (١٣٢) و " رفع الاشتباه في التعليق بالله وأهل الله " (١٣٣) وكتاب " شمس الظهيرة في منهاج أهل العلم والبصرة " (١٣٤) وأيضاً " وثيقة إلى جماعة المسلمين " (١٣٥).

وأيضاً من مؤلفاته " الترجمان عن كيفية وعظ الشيخ عثمان " ، و " شمس الظهيرة فيما يجب على الولي من إحسان السيرة " ، " فن البحث في اسم الله الأعظم " و " جلاء الصدور " و " تنبيه الغافل على التوسل بأعظم الوسائل " و " مفتاح السداد في شأن الأربعة الأوتاد ، " ضياء العقول في التحذير عن الفلور " و " المسائل المهمة " و " مرآة القلب في معرفة الرب " و " مسائل الاجتهاد وتنبيه الجماعة على أحكام الشفاعة " و " تنبيه الأنفهام على المهدي " (١٣٦) .

ثانياً: المؤلفات الطبية والعلمية:

اشتهر الشيخ محمد بلو بن عثمان بين زعماء الجهاد بتأليفه في المسائل الطبية وله في هذا المجال عدة كتب ومنها " تنبيه الإخوان على أدوية الديدان " وكتاب " مختصرة الطب الهين " وكتاب " الموارد النبوية في المسائل الطبية " (١٣٧) وكتاب " تلخيص طب النبي " (١٣٨).

ثالثاً: المؤلفات في قواعد اللغة والتصوف:

للشيخ محمد بلو بعض المؤلفات في قواعد اللغة ومنها " فن علم الجمل النحوية " وله أيضاً مقالة في التصوف حول " السلسلة القادرية " ومقالة بعنوان "

نيجيريا تعيش في نهضة الأدبية على مؤلفاته وغيره من كبار رجال الأدب والفقه. كما تكشف هذه القصائد المتنوعة للشيخ محمد بلو القدرة على التعبير بلغة الشعر في كافة المناسبات سواء باللغة العربية أو اللغة المحلية، هذا إلى جانب كتاباته في العلوم الطبية واهتماماته بالعلوم الرياضية حتى أنه عندما رآه الرحالة الإنجليزي كلايرون في عام ١٨٢٤ قدم إليه مجموعة من الكتب العربية من بينها كتاب أقليدس في الرياضيات^(١٢١).

وللى جانب هؤلاء الأقطاب الثلاثة، فإن الحياة الثقافية في نيجيريا في القرن التاسع عشر حافلة بعدد كبير من الأدباء والعلماء الذين ساروا على نهج الشيخ عثمان بن فودي وأخيه عبدالله، والشيخ محمد بلو، ومن هذه الشخصيات نحد أساء عثمان بن فودي والتي ألقت كتابا بعنوان "تبشير الإخوان بالتوسل بسور القرآن عند الخالق المنان"^(١٢٢) إلى جانب عدة قصائد بالملفلي وال لغة العربية ومنها "تحميس مديت الله دحوس حلا راو"^(١٢٣) وقصيدة "تحميس مرثية محمد بل بن عثمان"^(١٢٤). وقصيدة أخرى بالملفلي "مديت جومم غفت ياوا مسلمنى"^(١٢٥) وقصيدة بلغة الهوسا "أقرأ هذا"^(١٢٦).

وهناك أيضا أخوها الحسن بن عثمان بن فودي الذي ألف أيضا بعض القصائد والمقالات باللغة العربية مثل "الحاوى لباب الطب"^(١٢٧) ومقالة بعنوان "سلم التريب"^(١٢٨). هذا إلى جانب بعض القصائد المتفرقة^(١٢٩).

يضاف إلى هؤلاء عدد من المفكرين والأدباء مثل عبدالقادر بن عثمان بن فودي وعبدالقادر بن المصطفى البذي ألف عدة كتب، ونظم الشعر باللغة العربية والفولانية^(١٣٠). وأيضا الأديب والشاعر غداد بن ليم (عثمان بن أبي بكر) الذي ألف عدة كتب مثل "الكشف والبيان عن بعض أحوال السيد محمد بل"^(١٣١). وكتاب "بسط الفوائد وتقريب المقاصد"^(١٣٢) وأيضا كتاب "روض الجنان في ذكر بعض كرامات الشيخ عثمان"^(١٣٣).

وهناك أيضا مجموعة من الأدباء والمؤرخين الذين ينتمون إلى أسرة الشيخ عثمان بن

فودى ومنهم محمد البخارى بن عثمان بن فودى الذي كتب عددا من الفصائد الشعرية باللغة العربية أو بلغة الهوسا^(١٧٧)

خامسا: أثر التراث الحضاري في المجتمع النيجيري في القرن التاسع عشر:

تعتبر دولة الخلافة في سوكوتو نموذجا فريدا ورائعا لدراسة الدولة الإسلامية الأفريقية حيث قرر الشيخ عثمان اعتبار اللغة العربية لغة رسمية في هذه الدولة التي قسمها إلى حوالي ثلاثين إمارة طبقت الشريعة الإسلامية والقضاء الإسلامي على مذهب الإمام مالك وكان الشيخ عثمان يقيم في كل قرية مسجدا تحت إشراف معلم، وكان المجلس يضم فصلين للتعليم أحدهما للعوام والآخر للمتقدمين في العلم وهما ما أطلق عليها المدارس القرآنية والدهليز، وقد اتخذ الشيخ عثمان من اللغة العربية أساسا للتدريس في هذه المدارس^(١٧٨).

وصارت مدن مثل كانو وزاريا وكاتسينا وسوكوتو من أشهر مدن الدولة التي جذبت مدارسها الطلاب من كافة أنحاء الإمبراطورية، وكانت الدروس تغطي في المسجد طوال اليوم، ولا تنقطع إلا وقت الصلاة، كما كان بعض الأساتذة يدرسون بالليل على نور الحطب المشتعل الذي يتبرع به الطلاب^(١٧٩).

ولم يقتصر الدين الإسلامي على أنه الدين الرسمي للدولة بعد نجاح الجهاد، بل صار فكرا وثقافة، وما أن يعتنق الشخص الدين الإسلامي حتى يبدأ في تعلم القراءة والكتابة، وبهذا التعليم تسمو مكانة الفرد، ويرتفع كيانه الاجتماعي في الدولة. وارتبط الدين الإسلامي بالتعليم نظرا لأن انتشار هذا الدين استلزم تعلم اللغة العربية حتى يفهم القرآن الكريم والفقه والتشريع الإسلامي. وقد ساعد هذا على انتشار اللغة العربية لدرجة أن لغة الهوسا كانت تكتب بالفاظ عربية حتى جاء الاستعمار الأوروبي واستبدالها بالحروف اللاتينية^(١٨٠).

وسوف ندرس الآثار التي ترتبت على هذا التراث الحضاري في نيجيريا في القرن التاسع عشر.

حلال المالك الفكر

بيان الأركان والشروط في الطريقة الصوفية " ومقالة عن المهدي " تنبيه الأفهام على المهدي " .

رابعاً: الشيخ محمد بلو كشاعر:

برج الشيخ محمد بلو في نظم الشعر أسوة بأبيه عثمان وعمه عبدالله لكنه كان أقل من عمه بكثير كما وكيفاً، وكانت أحسن أشعاره تلك التي خاطب فيها الشيخ الكانيمي في الكتابات التي تبادلها معه مثل:

ألا من مبلغ عنى الامينا رسالة ناصح يبدي اليقينا
أتعلم أننا مما رمينا به براء فاوف العذر فينا
وأنا ما تغلبنا عليهم علنوا أو فسادا قاصدين

ولما خاطبه الشيخ عبدالقادر غطا طوطن ليا وزير الشيخ عثمان بكثرة الفتن في المملكة الشرقية كان جواب الشيخ محمد بلو:

نظمت ياوزيرنا بالحق فقم بجد نصر دين الحق
فاطلب إعانة من السلطان والأمراء أهل ذا الديوان
قسوموا جميعاً دفع ذا الفساد ليحصل الأمان للعباد
ثم تقومون إلى الجهاد ترك الجهاد أصل ذا الفساد

ولما بنى للشيخ عثمان معسكراً وحصناً في قرية سكت قال:

لسعدي ديار يالها من منازل بسكت فذات التل دون المناهل
بلاد تمنها ذوو الرأي قبلها وجاد عليها كل اسحم طائل

وفي مدح العلم المختار الكتي يقول الشيخ محمد بلو:

ياقاصدا نحو الهدى يعتام بي ويفودني في ليلتي ونهار
أبلغ تحياتي لكنت بأسرها لاسيا للسيد المختار

جمال القصائد العربية

أبلغ تحيية مشتركة زلاته للفنوت مع أقطابه الأخير
واطلب لنا منه الدعاء فانه بدعائه نرجو قضا الأوطار^(١٣٩)

هذا إلى جانب عدد من القصائد الأخرى سواء باللغة العربية أو لغة العولامي .
وسوف نورد بعضا منها على سبيل المثال لا الحصر . ومن هذه القصائد " أحبك الله
ياوب " ^(١٤٠) و " الا يانفس ويحك حدثيني " ^(١٤١) و " التوسل بخير الرسل " ^(١٤٢) .

وقصيدة أخرى بلغة الفلغلدى بعنوان " ان غت الله دو الاسلام شلمنين " ^(١٤٣)
وقصيدة " باب السهو في الصلاة " ^(١٤٤) وقصيدة بالفلغلدى أخرى " بانث فعر على
الفزاد سعاد " ^(١٤٥) .

وللشيخ محمد بلو عثمان قصائد أخرى سواء باللغة العربية أو بلغة الفلغلدى
ومنها أيضا " تخميس البردة " وهي من القصائد الهامة التي وصلت اثنين وأربعين
صفحة ^(١٤٦) .

وقصيدة أخرى " تخميس القصيدة العشرية " ^(١٤٧) وقصيدة " تخميس أنا عمو " ^(١٤٨)
و " تخميس بانث سعاد " ^(١٤٩) وقصيدة إلى أحد أقطاب الطريقة القادرية ويدعى أحمد
البكاتي بعنوان " خذ المكتوب من املائي " ^(١٥٠) وقصيدة " صل الله على السي المختار " ^(١٥١)
وقصيدة " في غروره فافرا " لأهل أتاها ان غزوة فافرا " ^(١٥٢) وقصيدة " في مدح النبي " ^(١٥٣)
وقصيدة في مدح محمد بن سعيد " مابال عينيك طول الليل لم تنم " ^(١٥٤) وقصيدة في ثناء
أخته وبقية إخوانه الماضين " ^(١٥٥) وقصيدة " مربية عبدالقادر ومحمد بن الأستاذ العم " ^(١٥٦)
وقصيدة أخرى " يا أهل توبة " لعمه عبدالله بن فودي " ^(١٥٧) .

ومن هذا الحصر للقصائد التي أمكن جمعها للشيخ محمد بلو، إلى جانب ما أشار
هو إليه في كتاب إنفاق الميسور في تاريخ بلاد التكرور نجد أن هذا العالم الجليل كان
مؤرخا وأديبا ورجل دين وسياسة إلى جانب تمكنه من التعبير باللغة العربية نثرا وشعرا .
وهو في ذلك الإنتاج المتنوع والمتعدد يكمل إنتاج والده الشيخ عثمان وعمه الشيخ
عبدالله بن فودي ، ويقدم بهذا العمل الكبير ذخيرة من التراث الأدبي والعلمي لاتزال

أولا :

لقد ساعدت حركة جهاد الشيخ عثمان بن فودي على جعل اللغة العربية لغة التعليم والدراسة، وصارت مناهج التعليم في دولة سوكونو تعني أساسا بحفظ القرآن، وتفسيره باللغة العربية. إلى جانب دراسته الفقه والتوحيد، وأصبحت المعاهد العلمية تعتمد على هذه اللغة، وصار معهد الشيخ عثمان من أكبر المعاهد الدينية في نيجيريا، هذا إلى جانب عدد من المعاهد في مدينة كانو، ومعهد زاريا، ومعهد إمارة أدموا^(١٧٥).

وبالطبع ساعدت هذه المعاهد على نشر الثقافة العربية في دولة سوكونو وكان للكاتب التي ألفها قائد الجهاد ورجاله في شتى فروع العلم والمعرفة آثارها في حياة الناس والمجتمع، وصارت هذه المؤلفات حجر الزاوية لثقافة الدولة، وحضارتها في القرن التاسع عشر، وساعد ذلك على اتخاذ اللغة العربية لغة الأدب والحضارة في دولة سوكونو^(١٧٦).

وحتى الغزو البريطاني لدولة سوكونو في عام ١٩٠٣ كانت تلك المناطق الإسلامية تضم عددا من المدارس والمعاهد والمراكز العلمية التي تدرس باللغة العربية، وكانت العلوم والآداب تلقى اهتماما في هذه المعاهد العلمية. وقد ساعدت هذه المدارس الإسلامية على تطوير الثقافة العربية في دولة سوكونو^(١٧٧).

كما أحدثت مؤلفات الشيخ عثمان ثورة ثقافية في مجتمعات غرب أفريقيا حيث أقبل الناس على تعلم هذه اللغة، وفتحت المدارس والمعاهد أبوابها لدراسة اللغة العربية وآدابها وصار مقر الشيخ عثمان في سوكونو مثارة يؤمها طلاب العلم من جميع البلدان المجاورة، بل وأغرى ذلك عددا من الأجانب فأنشؤا على ضخامة هذه المؤلفات، وتناولوها بالشرح والتحليل والتعليق، وترجموا العديد منها إلى لغاتهم الأجنبية.

ولانزال اللغة العربية واضحة المعالم في مجتمعات غرب أفريقيا، ويظهر ذلك

بشكل جلی في مؤلفاتهم المحلية، ولا تزال آلاف الكلمات إلى اليوم مستخدمة في بلاد السودان الأوسط والغربي، وفي نظم الحكم، والحياة الاجتماعية وحتى في أسماء الأعلام والمدن والحيوانات والنباتات، ولا تزال اللغة العربية تتفوق من حيث سعة الانتشار بسبب مكانتها المقدسة باعتبارها لغة القرآن الكريم، وبسبب مؤلفات زعماء الجهاد في القرن التاسع عشر. ولا يزال إقبال الأفارقة على تلقي العلم، والاستزادة من مناهل اللغة العربية يوما بعد يوم من حماس تلقائي بسبب ساحة الدين الإسلامي. وما يمتاز به المسلمون من كفاءة وإدارة في شتى الميادين الاقتصادية، ولا يزال المسلمون يمثلون حضارة رفيعة ومدنية عريقة في نيجيريا^(١٧٨).

ثانياً:

لقد ساعدت حركة جهاد الشيخ عثمان بن فودی على نشر الطريقة الصوفية القادرية التي صارت تنافس الطرق الصوفية الأخرى، وكان لكتابات الشيخ عثمان وحديثه عن الطرق الصوفية وخاصة القادرية أثرها في انتشار تلك الأفكار الصوفية والتي لعبت دوراً كبيراً في نشر التعليم والثقافة الإسلامية، والتصدي إلى البدع والخرافات التي سادت مجتمعات غرب أفريقيا والتي جعلت الشيخ عثمان يقف أمامها بحزم ويؤلف العديد من الكتب التي تحدثت عن كثير من هذه البدع والخرافات بعد أن صار قطبا للطريقة القادرية، ولقد ساعدت تلك الأفكار الصوفية على قيام جماعة من أتباع الطريقة بعد اعتناق المبادئ التي نادى بها بالتصدي لعادات المجتمع وكان لا بد من قيامها بحملة من الدراسة والتعليم للقضاء على الجهل، والانتقال إلى نشر قواعد الدين الصحيح بعد تعلم اللغة العربية كتابة وقراءة^(١٧٩).

وأصبحت زوايا الطريقة القادرية في نيجيريا بمثابة مراكز للذكر والصلاة جنباً إلى جنب مع الدراسة والتعليم. وصارت مصدراً للفتوى والتشريع تعقد فيها جلسات القضاء المحلي، والأكثر من ذلك أن هذه الزوايا قد أصبحت مراكز للتدريب العسكري على الرماية والمبارزة، وركوب الخيل وشن الحملات العسكرية بعد أن أعلن الشيخ عثمان بن فودی الجهاد ورحبت القبائل الوثنية بجياعات القادرين باعتبارهم

كتابا وفقهاء ومعلمين وبسرعة سيطر رجال الطرق الصوفية على السكان المحيطين بهم، ودخل الناس أفواجا في الدين الإسلامي (١٨٠).

وتحملت الطريقة الصوفية القادرية عبء نشر التعليم في المنطقة، وصارت المدارس القرآنية مراكز العلم والثقافة، كما لعبت هذه الطريقة دورا كبيرا في مقاومة الاستعمار الأوروبي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وكان لجهود العلماء المخلصين الذين قادوا الجهاد في دولة سوكوتو نشاط واضح في المجالات الأدبية والدينية والعلمية حتى صار النصف الأول من القرن التاسع عشر بمثابة العصر الذهبي لهذا الإنتاج في دولة سوكوتو بفضل مؤلفات الشيخ عثمان بن فودي والشيخ عبدالله ومحمد بلو بن عثمان تلك المؤلفات التي جعلت العلماء في النصف الثاني من القرن التاسع عشر يحجبون عن التأليف لأنهم اعتقدوا أن هذا الباب قد أغلق بمضي الشيخ عثمان وأقطاب الجهاد، وأنه ليس في إمكان واحد منهم أن يأتي بجديد بعد هذه المؤلفات الضخمة لزعماء الجهاد ولذا اقتصر جهودهم على قراءة هذه الكتب وشرحها وتفسيرها مما أثري الثقافة العربية، وساعد على استمرار انتشار أفكار الشيخ والمباديء التي نادى بها (١٨١).

ثالثا:

ساعدت الحركة الثقافية والأدبية التي قاد لسواها الشيخ عثمان بن فودي على إحياء مجد الدولة الإسلامية في ذلك الجزء من القارة الأفريقية، حيث أنشأ الشيخ عثمان في حكومته مناصب عربية مثل الوزير والقاضي والوالي والمحاسب وشيخ الإسلام والحاجب وغيرها من الألقاب والوظائف التي كانت شائعة في صدر الإسلام وفي الدولة الأموية والعباسية (١٨٢)، فأحدث ذلك إحياء للخلافة الإسلامية بعد أن حمل الشيخ لقب أمير المؤمنين وحمل أبناؤه بعد ذلك ألقاب الخليفة وأمير المؤمنين طوال القرن التاسع عشر، وقد ساعد هذا على إعادة منصب الوزارة كما كان في عهد العباسيين وسار على نهج السلف الصالح، وأنشأ مؤسسات ودواوين ودور قضاء، كما

سجل جميع الإجراءات باللغة العربية مما ساعد على ازدهارها طوال القرن التاسع عشر (١٨٣)

رابعاً:

لقد ساعد هذا التراث الضخم لاقطاب الجهاد في بحيريا في القرن التاسع على قيام أول تجربة إسلامية في تاريخ السودان تجمع تلك المنطقة الواسعة تحت لواء دولة واحدة، بل كانت أول دولة تجمع تحت رايتها عدة ممالك وأوطان من بلاد الهوسا، وتفرض السلام والسكينة في ربوع المنطقة بعد صراعات دموية طوال القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، واستطاعت هذه الدولة الجديدة أن تصبغ المنطقة بالطابع الإسلامي والذي لازال يميزها حتى يومنا هذا، ولا تزال نيجيريا أكبر دولة إسلامية في القارة الأفريقية على الإطلاق بفضل هذه الجهود المخلصة لزعماء الكفاح والنضال الإسلامي طوال القرن التاسع عشر، فلقد أعطت هذه الدولة للإسلام دفعة جديدة بما ألفه زعماء الجهاد من تراث ديني وأدبي صحح الكثير من الأخطاء وقضى على البدع والخرافات التي سادت عادات الناس وسلوكهم في هذه المجتمعات، بل وأنهت الوثنية التي كانت تخيم على المنطقة بأسرها، وبددت الظلام، وأشرق نور الإسلام في عابات وشواطئ الأطلس، ناهيك عن أن هذه الدولة كانت تجربة رائدة وقدوة في المنطقة اقتفى آثارها كثير من الحركات الإسلامية في المناطق المجاورة لها شرقاً وغرباً، وخلف دعائها تراثاً علمياً لكثير من جوانب المعرفة الإسلامية، وفي السياسة والتاريخ، والطب، والعلوم والآداب فكان هذا فتحاً جديداً لهذا الجانب من التشريع الإسلامي في هذه المنطقة (١٨٤).

وقد ظهر أثر الإسلام بعد انتشار حركة الجهاد في جعل القراءة الدموية من ناحية الأب بدلاً من الأم في تلك المجتمعات، وبعد اعتناق الإسلام بدأ النظام القبلي في التفتت تدريجياً فساعد ذلك على التآخي بين القبائل في دولة واحدة بعد حروب دموية قلبية طويلة المدى، وقد أدى ذلك بدوره إلى ظهور الدول الأفريقية الإسلامية في

مجموعات غرب أفريقيا . كما ساعد الدين الإسلامي على الاستقرار النفسي ، ومن إقبال الناس على أعمال الخير والقيام بأداء الواجبات التي يملئها عليهم الدين الإسلامي ، والالتزام بأحكامه ، وإقبال الناس على الكسب الحلال ، وممارسة المهن الشريفة . كما كان لأفكار الشيخ في تحرير المسلمين آثارها في ذبوع الأفكار الإسلامية عن إلغاء الرق والذي كان متشراً في معظم أجزاء المنطقة منذ القرن السادس عشر وكان يمارس بشكل متظم من جانب دول أوروبية كثيرة ، وكان حديث الشيخ عثمان عن هذه الموصوعات ساساً في حماية القوى البشرية وصونها والحفاظ على أرواح المسلمين وتحريرهم من عصر العبودية والرق والظلام^(١٨٥).

خامساً :

لقد ظهر من مؤلفات الشيخ عثمان وأخيه عبدالله والشيخ محمد بلو أنها قد تنوعت ، وشملت كافة مرافق الحياة من دينية وسياسية واجتماعية ، كما تطرق الشيخ إلى الحديث عن العلاقات الاجتماعية بين الأفراد ، ودعا الناس إلى التحلي بالقيم والأخلاق الفاضلة ، ولم تقتصر مواعظه وتعاليمه للرجال فقط ، بل اتجه بفكره إلى تحرير المرأة وطالب بتحريرها ، كما طالب بعدم اللجوء إلى القسوة في معاملتها ، ونادى بضرورة تعليمها حتى تعرف أمور دينها ودنياها ، وحث الناس على التمسك بالدين ، وكانت هذه المؤلفات دعوة صادقة نحو تحرير المرأة من القيود ، وإعطائها حقها لتتأخر دورها في المجتمع . وظهرت آثار مؤلفات الشيخ عثمان في العادات والتقاليد التي سادت المجتمع النيجيري في القرن التاسع عشر حيث عادت احتفالات المسلمين بالأعياد الإسلامية مثل العيدين ومولد النبي صلى الله عليه وسلم ، وصارت عادات المهور والزواج تتم على الطريقة الإسلامية وعلى مذهب الإمام مالك ، ويقول علي أبو بكر أن التقاليد لا تختلف كثيراً عما يدور في مصر ، وأن الزوج يستحي من والد زوجته والديها ويحترمها إلى حد كبير ، وتستحي الزوجة أيضاً من والد زوجها والديها ، ومن العادات المرغوبة أن الزوجة لا يمكن أن تدعو زوجها باسمه أو اسم والده أو والدته تخاطبه بقول " مالم " وهي مأخوذة من الكلمة العربية ومعناها : يا أيها المعلم . وهنا يظهر الدين الإسلامي والثقافة العربية .^(١٨٦)

لقد ساعدت مؤلفات الشيخ عثمان وزعماء الجهاد في القرن التاسع عشر على نشر الأفكار المهدية ، حيث ظهرت مؤلفاته العديدة في هذا المجال لدرجة أن أتباعه اعتقدوا أنه المهدي المنتظر ، واضطر إلى نفي نفس الفكرة عن نفسه في كتابه " تحذير الإخوان " وقال : اعلمو يا إخواني بأنني لست المهدي ولا أدعي المهدية^(١٨١) لكن إذا كان الشيخ عثمان قد نفى عن نفسه هذه الفكرة إلا أنها أثرت في عقول الناس ، وانتشرت هذه الأفكار في المناطق المجاورة ، وكانت سببا في ظهور الحركات المهدية سواء في السودان وادي النيل مثل محمد أحمد المهدي ، أو في المناطق الغربية لدولة سوكونو في حركة أحمد وكوبو ، وحركة الحاج عمر الفتوى التكروري . كما أدت أفكار الشيخ عثمان إلى قيام محمد أحمد المهدي باستخدام أفكار الشيخ عثمان كوسيلة للدعاية لحركته ، كما استغلها للدعوة لنجاح هذه الحركة ، والدليل على ذلك أن الشعب النيجيري في الإمارات الشرقية وفي حوض بحيرة تشاد قد تعاطف مع هذه الحركة وأيدها ، وظهر الأثر الكبير لمؤلفات الشيخ عثمان وأخيه عبدالله عن المهدية إلى قيام أحد أحفادها وهو الشيخ حيات بن سعيد ببنى هذه الأفكار المهدية ، وانتقاله إلى إمارة اداموا ، ومطالبته خليفة سوكونو بالانضمام إلى هذه الحركة تلبية لأراء الشيخ عثمان ، والحقيقة أن المهدية في السودان كانت تعبيرا عن ما يدور في عقول الناس نتيجة أفكار الشيخ عثمان . كما كانت هذه المؤلفات سببا في تقبل الناس لهذه الأفكار وانضمامهم إلى تلك الحركة المهدية سواء في السودان وادي النيل أو في منطقة ما سينا أو في منطقة فوتاتور وبلاد السنغال . وهذا يدل على أن أفكار الشيخ عثمان وزعماء الجهاد في دولة سوكونو قد تعدت حدودها الإقليمية وانتشرت في كل السودان وادي النيل والسودان الغربي كله^(١٨٢) . حيث كان من بين المهاجرين من إقليم النيجر وبحيرة تشاد رجل يدعى عبدالله بن ادم الذي استقر بين قبيلة التعايشة ، وهو الذي التقى بمحمد أحمد المهدي ونبهه إلى أنه المهدي المنتظر ، وبعد هذه الواقعة أعلن محمد أحمد الجهاد والمهدية في السودان وادي النيل^(١٨٣) .

وباختصار كان التراث الحضاري في نيجيريا في القرن التاسع عشر استجابة للبيئة التي نشأت فيها حركة الجهاد الإسلامي الكبرى في أوائل القرن التاسع عشر

عالم الفكر

بزعامة الشيخ عثمان، كما كانت تعبيرا عن كل الحقائق التي يتطلبها المجتمع حسيبا
يستجد من أحداث وتغيرات، وكانت أيضا ردا على ما ظهر من بدع وشبهات حول
الإسلام فكانت وبحق تصحيحا لمفاهيم الدين الحنيف، وترسيخا للأسس الإسلامية
في تلك المناطق من القارة الأفريقية

المواش

(١) كانت قبائل مو سليم ونو هلال من القبائل العربية المشهورة في الجزيرة العربية في أيام الحاهلية، وفي صدر الإسلام، وتحدثت كتب التاريخ والسيرة وأماضت عن هذه القبائل وعن دورها في نشر الدعوة الإسلامية. وكان أبو سليم يسكن منطقة بالقرب من المدينة المنورة، أما مو هلال فكانوا يقطنون مكانا بالقرب من الطائف وقد انحازت هاتان القبيلتان إلى جانب القرامطة عندما تعلوا على أمصار الشام، وصاروا هم حذا في البحرين وعماد ولكن بعد استيلاء الدولة الفاطمية على مصر والشام، دانت لهم دولة القرامطة في البحرين، وقاموا بنقل أتباعهم من عرب بني هلال وبني سليم إلى صعيد مصر، ومنعواهم من التحول والانتقال إلا بإذن منهم. ولما قطع المعمر بن ساديس في أفريقيا الخطبة للفاطميين أرسل إليه المتصر الفاطمي من مصر، كان رده شديدا، فأخذ الحاكم الفاطمي في تشجيع قبائل بني هلال وبني سليم وأعطاهم وعدا بحكم بلاد المغرب، فدخلت هذه القبائل كالإعصار المدمر، وصل عدد أفرادها أكثر من أربعمائة ألف، فانتقل بنو سليم إلى رقبة بينما تحركت قبائل مو هلال إلى عرب رقبة، واستقرت في طرابلس، واجتازت بطون منهم إلى المغرب، واتسابت في شبال أفريقيا، ودخلت في حروب متصلة مع سكان هذه المناطق، وبعد فترة دابت بين سكانها انظر ابن خلدون: كتاب العمر، الجزء السادس وأيضا ابن الأثير الكامل في التاريخ الجزء الثالث.

(٢) يطلق اسم السودان على كل بلاد السود في هذا الحزام الممتد في قلب القارة الأفريقية من الغرب إلى الشرق، ثم اقتصر هذا الاسم على المنطقة شبه الصحراوية التي انتشر فيها الدين الإسلامي وعرفت باسم غرب أفريقيا، وكما يقول الاصطخرى «بلاد السودان بلدان عريقته وليست هم بنوبة ولا بنزنج، ولا بحبشة، ولا من السحرة، إلا أنهم جس على حدة أشد سواداً من الجميع وأصفى»
الاصطخرى، أبو اسحق إبراهيم بن محمد الاصطخرى. ملك الممالك، القاهرة ١٩٦١ م، ص ٣٤.

(٣) هوبيرديشان الديانات في أفريقيا السوداء، ترجمة أحمد صادق حمدي، القاهرة ١٩٥٦، ص ١٣٦.

(٤) حسن أحمد محمود. قيام دولة المرابطين، القاهرة ١٩٥٧، ص ١٣٥.

(٥) شوقي الجمل: الحضارة الإسلامية العربية في غرب أفريقيا ودور المغرب فيها، مجلة المناهل، العدد السابع، الرباط، المغرب، يونيو ١٩٧٦، ص ١٣٧

عالم الفكر

- (٦) ابن بطوطة ، أبو عبدالله : تحفة النظائر في غرائب الأمصار وعجائب الأقطار ص ٦٩١ .
- (٧) يعتبر الشيخ المغيلي من علماء القرن الخامس عشر الميلادي من أهل تلمسان ، وترى في توات في الصحراء ، وأحد عن الإمام الثعالبي ، وأصبح القدوة الصالحة وجاء أرحاء السودان الغربي ينشر العلم ويدعو إلى الله ومحامد بلسانه وقلعه ، ويصر الأمة بديها شعبا وحكاما ، وكان عيورا على الإصلاح ، شغوبا بالسنة الشريفة وألف كثيرا من الكتب التي أضاءت الحياة العلمية في قلب السودان ، وكان لها أثرها في عهده ، وفي الأجيال من بعده .
- المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم : أوصاع الثقافة العربية الإسلامية في نيجيريا - تقرير وفد المنظمة في ١٥ يويه ١٩٨٣ ، ص ١٢ .
- (٨) Asby J. F and M Crowder. History of West Africa . vol II. p 190
- (٩) عبدالله عبدالرزاق ابراهيم . الإسلام والحضارة الإسلامية في نيجيريا ، القاهرة ١٩٨٤ ، ص ١٥-٨ .
- (١٠) انظر خريطة هذه الإمارات شكل رقم (١) .
- (١١) عبدالله بن فودي : تزيين الورقات ، ص ١٩ .
- (١٢) حسن عيسى عبدالطاهر . الدعوة الإسلامية في غرب أفريقيا وقيام دولة الفولاني . الرياض ١٩٨١ ، ص ١٦٢ .
- (١٣) محمد بلو . إيفاق المسور في تاريخ بلاد التكرور ، طبع القاهرة ١٩٦٤ ، ص ٥٧ .
- (١٤) Martin, B G : Muslim Brotherhoods in 19 th Century Africa, London 1976, P 13
- (١٥) المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، مرجع سابق ، ص ١٤ .
- (١٦) محمد بلو : مرجع سابق ، ص ٢٥-٢٧ .
- (١٧) عبدالله بن فودي : تزيين الورقات ، ص ٢٧ .
- (١٨) محمد بلو : مرجع سابق ، ص ٩٤-٩٥ .
- (١٩) عبد الله بن فودي : تزيين الورقات ، ص ٢٨ .
- (٢٠) عثمان سيد أحمد اسماعيل : حركة الشيخ عثمان بن محمد بن فودي ، ومحمد أحمد بن عبد المهيدي واثارهما ، مجلة دراسات أفريقية بالخرطوم ، العدد الثاني ، ابريل ١٩٨٦ ص ٣٥-٥٣ .
- (٢١) Adeleye, R N Power and Diplomacy in Northern Nigeria, 1804-1906, pp 60-65
- (٢٢) حسن عيسى عبد الظاهر : مرجع سابق ، ص ١٥٠
- (٢٣) Ki, Zerbu, Joseph: Histoire de l'Afrique Noie, p 361.
- (٢٤) Panikkar, K. Madhu. The Serpent and the Crescent, p. 175

- (٢٥) محمد بلو : اتفاق الميسور ، ص ١٠٥
(٢٦) East Murray: The Sokoto Caliphate, London 1967 p 46
(٢٧) انظر وثيقة أهل السودان للشيخ عثمان بن فودي التي نشرها وحققها بيفار «Bivar» في
Journal of African History Vol II, 1961 pp 235-243
(٢٨) Trnningham J S: History of Islam in West Africa, p 22
(٢٩) عبد الرحمن ركي : الإسلام والمسلمون في غرب أفريقيا ، القاهرة (بدون) ص ٩٢ .
(٣٠) انظر الخريطة شكل رقم (٢) .
(٣١) Webber, J B: The Revolutionary Years, West Africa, since 1800, p 8
(٣٢) Abdulla Smith: The Islamic Revolution of the 19th Century, Journal of the Historical Society of
Nigeria, No 2 1961 P 2
(٣٣) Meek C B: The Northern Tribes of Nigeria, Vol I p 100
(٣٤) عبد الله عبد الرزاق ابراهيم : مرجع سابق ، ص ٥٥ .
(٣٥) السمر سيد أحمد العراقي . نظام الحكم في الخلافة العثمانية ، الخرطوم ١٩٨٣ ، ص ١٢ .
(٣٦) Lape, J D: A History of West Africa p 150
(٣٧) Smaldone J P: Warfare in the Sokoto Caliphate London 1960, p 23
(٣٨) Hiskett M: Material relating to the State of Learning among the before then
Jrhul B S O A S XIX ٦ (1957), PP 550 - 578
(٣٩) سمير التابعي . عثمان بن فودي ، رسالة ماجستير غير مشورة بمعهد البحوث والدراسات
الأفريقية ، جامعة القاهرة ١٩٧٦ ، ص ١٩٠ .
(٤٠) حسن عيسى عبدالطاهر : مرجع سابق ، ص ٢٠٦ .
(٤١) قام البروسير عثمان سيد أحمد الليلى بجمع مخطوطات الشيخ عثمان وغيره من علماء نيجيريا في
" فهرست المخطوطات العربية - مشروع بحث تاريخ شمال نيجيريا " وشرته دار جامعة
الخرطوم ، وهو من أهم الوثائق التي اعتمدنا عليها عند دراسة مؤلفات زعماء الحركة العولانية .
(٤٢) عثمان بن فودي . حصص الألقاب من جيوش الأوهام (مخطوط) ص ٣٠٢ .
(٤٣) عثمان بن فودي : إحياء السنة وإخاد البدعة ، تحقيق لجنة بالأزهر الشريف قامت بطبعته في
عام ١٩٦٢ بالقاهرة
(٤٤) انظر تفاسيل إحياء السنة في هذا الكتاب للشيخ عثمان بن فودي حيث اللغة العربية
السهلة ، والأسلوب الواضح السيط ، والتفصيلات السهلة والاقتضات من السنة الشريفة

عالم الفكر

- ومن القرآن الكريم، وهو لا زال من المخطوطات الهامة في جامعة ابدان بنيجيريا رغم طباعة على نفقة الأزهر في القاهرة عام ١٩٦٢ .
- (٤٥) سمر التابعي: مرجع سابق، ص ١٦١ وأيضاً المخطوط ص ٥٨ .
- (٤٦) عثمان بن فودي: نجم الاخوان ويقع في ٩٥ صفحة في سوكونتو سجل رقم (١) مظروف رقم (١) .
- (٤٧) مخطوط بجامعة ابدان بنيجيريا ويحتوي على أربعين صفحة ، سجل (٢) مطروف (٢) .
- (٤٨) طبع هذا الكتاب بالقاهرة عام ١٩٥٩ ضمن كتاب حجة كافية وأدلة شافية فيما ورد منصوص أئمة المذاهب الأربعة ، نشره مصطفى الباي الحلبي وموجود في دار الكتب المصرية تحت رقم ٢٩٥٤٠ ، وأيضاً في سمر التابعي: مرجع سابق ، ص ١٦٢
- (٤٩) يقع المخطوط في ٣١ صفحة ضمن سجل (٢) المطروف (٣) .
- (٥٠) عبدالرحمن زكي: الإسلام والمسلمون في غرب أفريقيا ، ح ٢ ، ص ١٦٩ .
- (٥١) سمر التابعي: مرجع سابق ، ص ١٩٨ . والكتاب ضمن مجموعة كنسويل ص ص ١٦٨ - ١٧٠ سجل رقم (٥) مطروف (١٤) .
- (٥٢) يقع كتاب شمس الاخوان في ٥٠ صفحة في السجل رقم (٨٨) المظروف الثالث حسب كتاب الفهرست للبروفسير عثمان سيد أحمد .
- (٥٣) نشر هذا المخطوط في مجلة الدراسات الشرقية بلندن
- Hrbett, M Kitab Al Farq by Uthman Dan Fodio .
- B.S.O.A.S . vol XXII . 23 . 1960 . pp 449 - 479
- (٥٤) على ابو بكر ، مرجع سابق ص ٢٥٩ وأيضاً سمر التابعي: مرجع سابق ص ٢٠٦
- (٥٥) المخطوط ضمن مجموعة كنسويل سجل رقم (٤) مطروف رقم (٥) .
- (٥٦) على ابو بكر: مرجع سابق ، ص ٢٥٣ ،
- (٥٧) قام البروفسير عثمان سيد أحمد الليلى بجمع كل هذه المقالات وصنفها حسب أماكن تواجدها وحسب اسم المؤلف في كتابه « فهرست المخطوطات العربية » ص ص ٥٣-٤٢ .
- (٥٨) سمر التابعي: مرجع سابق ، ص ١٩٩ .
- (٥٩) يقع المخطوط في ١٤ صفحة ضمن سجل رقم (٧١) مطروف (١) حسب فهرست المخطوطات العربية .
- (٦٠) يقع هذا المخطوط في ١٨ صفحة تحت سجل ٦٥ مطروف ١١ حسب الفهرست .
- (٦١) هذا المخطوط ضمن مجموعة كسلييل سجل ٦ ملف ١٨ ص ص ٢٧-٣٨
- (٦٢) يقع هذا المخطوط في ٢٤ صفحة ضمن سجل ١ مطروف ١ .
- (٦٣) وهذا المخطوط ٢٨ صفحة وشتر في راريا ويوجد في السجل ١٢٢ مطروف (٧) .

- (٦٤) يقع المخطوط في ٢٨ صفحة ، سجل رقم (٣) مطروف ٦٠٥ .
- (٦٥) يقع المخطوط ضمن مجموعة كنسديل سجل ٦ مطروف ٢٠ .
- (٦٦) نشر هذه الوثيقة وحققها حسن عيسى عبدالظاهر في حولية كلية الشريعة والدراسات الإسلامية ، بجامعة قطر ، العدد الثالث عام ١٩٨٤ ص ١٧١ - ٢٠١ .
- (٦٧) ويوجد هذا المخطوط ضمن مجموعة الأستاذ الروسي عماد أحمد الحاج سجل ٤ مطروف ٣٧
- (٦٨) يقع هذا المخطوط في ٢٢ صفحة سجل ٨ مطروف ٨
- (٦٩) تنسب الطريقة القادرية إلى الشيخ عبدالقادر الجيلاني الذي ولد في بغداد عام ١١١٦ م وانتمى إلى التصوف ، ويرى في الوعظ حتى لقب بالقطب الجيلاني ، وأسس رابطا له في بغداد ، وألف الكثير من الكتب في التصوف وفي شرح طريقته ومنها « الفتح الرباني والغيب الرحاني » و « فتح الغيب » و « الفيوضات الربانية » ، وكان الشيخ عبدالقادر كريم الحلق ، عالي الهمة ، رجيا رحب الصدر ، محاب الدعوة ، مريع الدعة دائم الذكر طويل الفكر ، رقيق القلب دائم البشر ، أبعد الناس عن الفحش ، شديد اليأس اذا انتهكت محارم الله عز وجل ، ولا يغضب لنفسه ، ولا يتصر لغير ربه ، وقد وصفه ابن تيمية بأنه كثير الكرامات ومن أحلها إحياء موات النفوس بالإيمان ، وتجديد نشاط القلوب بمعرفة الله تعالى . ويقول عنه الشيخ عمر الكيساني أن محالسه لم تخلو عن يسلم من اليهود والنصارى ولا عن يتوب من قطاع الطريق وقتالي النفس وغير ذلك من العصاة ولا عن يرجع عن معتقد سيئ . وقد اشتهرت هذه الطريقة في شمال أفريقيا وانتقلت إلى أغاديس في الصحراء ، وأمن بها الشيخ علي الكتي الذي صار قطبا لهذه الطريقة الصوفية ونقل الطريقة إلى مطقة النيجر العقبه محمد الأنصاري ، وبرز الشيخ مختار الكتي (١٧٩٢-١٨١١) الذي صارت له مكانة عالية بين أتباع الطريقة وعندما ظهر الشيخ عثمان بن فودي اهتم بالطريقة الخلوتية ، لكنه عاد بسرعة وتمسك بالطريقة القادرية من خلال مجموعة من الأحلام التي رآها وهو في سن السادسة والثلاثين (١٧٨٩) وفي سن الأربعين (١٧٩٤) ومرة ثالثة في عام (١٨٠٤) عندما أعلن جهاده ضد حكام افوسا . انظر : حسن عيسى عبدالظاهر . الدعوة الإسلامية في غرب أفريقيا ، ص ٣١٨ - ٣٢٢ .
- (٧٠) عثمان بن فودي : ولما بلغت في الذكر والورد « وهو كتاب نشرته لجنة النشر بوزارة المعارف بنيجيريا الشمالية ضمن سلسلة ضمت كتاب «أصول الولاية» ، و « هداية الطلاب » .
- (٧١) تقع هذه المقالة في ١٢ صفحة ضمن مجموعة كنسديل سجل (٥) مطروف (٨)
- (٧٢) هذا المخطوط يقع في ٦٤ صفحة ضمن سجل ٦ مطروف ٢ .
- (٧٣) حسن عيسى عبدالظاهر : الدعوة الإسلامية ص ٣١١ .
- (٧٤) Leach M Islam in Tropical Africa pp 425-427

- (٧٥) استشهد الشيخ في تلك الأمور بالسوطي في كتابه ' العرف الوادي في أحوال المهدي '
- وأبصار ابن عساكر في تاريخه وابن ماجة والقرطبي في التذكرة وأبصار ابن كثير
- (٧٦) نقل الشيخ هذا عن التتمري في لسواقع الأسوار في طبقات الأخيار في ترجمة حسن المراقبي
- (٧٧) عثمان بن فودي السأ الهادي إلى أحوال الإمام المهدي مخطوط من ٦ صفحات سجل (٥) مطروف (٧)

- (٧٨) مخطوط من ست صفحات في سجل (٩) مطروف (١) ضمن تصنيف الفهرست
- (٧٩) علي أبو بكر . مرجع سابق ، ٢٥٢ .
- (٨٠) محمد بلو . اتفاق الميسور ، ص ١٠٥

Adelwe R A Op Cit P 106

- (٨١)
- (٨٢) انظر خطاب دفتر صادر رقم (٥) الإمارات نذار الوثائق المركزية بالخرطوم في ٧ رمضان ١٣٠٢ من المهدي إلى الشيخ حياث بن سعيد يفيد فيه أنه قد عيه نائبا عنه في دولة سوكونو

- (٨٣) حسن أحمد محمود ' الإسلام والثقافة العربية في أفريقيا ، القاهرة ١٩٦١ ص ٢٩٤

Dubous I Tom bouhour the Mysterious Paris 1899 P 155

- (٨٤)
- (٨٥) علي أبو بكر . مرجع سابق ، ص ٣٣

- (٨٦) أشار بعض المؤرخين أن الشيخ عثمان بن فودي قد ذهب مع استاده حرييل بن عمر لاداء فريضة اخع وأنه تأثر بالذهب الوهابي وعاد لشره في عرب أفريقيا، واثققة ان الشيخ عثمان لم يتم بأداء فريضة اخع طوال حياته وكانت من الأميات التي يرغب في تحقيقها حسب هذه القصيدة .

- (٨٧) قصيدة للشيخ عثمان بن فودي من ست صفحات سجل ٨ مطروف ٥

- (٨٨) محمد بلو ' اتفاق الميسور ، ص ٢٠٢

- (٨٩) عدائله بن فودي ' تزيين الورقات ص ص ٤٣-٤٥ .

- (٩٠) وهي قصيدة من تسع صفحات سجل ٦ مطروف؛

- (٩١) قصيدة من صحتي سجل ٦ مطروف ٦

- (٩٢) قصيدة من ١٥ صفحة سجل ١١٦ مطروف ٤

المجلد الثاني

(٩٣) قصيده من ٢ صفحات سجل ٢ مطبوع ٦
(٩٤) اطر أماكن هذه القصائد في "عميان سيد احمد" فهرست المخطوطات العربية. ص ٢٤٤ -

٥٠

(٩٥) حسن عيسى عبدالطاهر مرجع سابق. ص ٢٩١
(٩٦) عبدالله بن هودى انداع السويح. ص ٨٠
(٩٧) عمر احمد سعيد بن عبد الوهّاب بن السابح والادب للشبح عبدالله بن هودى. مخنة
دراسات افراسيه. الخرطوم. العدد الاول. ابريل ١٩٨٥ ص ١٥٣
(٩٨) على ابو بكر مرجع سابق. ص ٢٦٤

(٩٩) حسن عيسى عبدالطاهر مرجع سابق. ص ٢٩٥
(١٠٠) على ابو بكر مرجع سابق. ص ٢٦٥ والكتاب مخطوط ويوجد نسخة منه في مكتبة احي
ابراهيم بملحه عويدي في شمال بحريا.

(١٠١) بصير كتاب "صدا النوايا" الكتاب الوحيد الذي طبع من مخطوطات الشيخ عبدالله بن
هودى حسب طبع في القاهرة (مطبعة الاستقامة) في عام ١٩٦١

(١٠٢) يوجد هذا المخطوط في مجموعة مكتب حسن سجل (٦) مطبوع ٥٧. ص ١٤٠٩ -

١٤٤٨

(١٠٣) يوجد المخطوط في مجموعة كسديل سجل ٣ مطبوع ٣. ص ٢٢٥ - ٣٠٤

(١٠٤) حسن عيسى عبدالطاهر مرجع سابق. ص ٢٩٦.

(١٠٥) يوجد المخطوط في مجموعة كسديل سجل ٧ مطبوع ٣٢ ص ٧ - ٥٠

(١٠٦) حسن عيسى عبدالطاهر مرجع سابق. ص ٢٩٧

(١٠٧) يوجد المخطوط في مجموعة محمد احمد احي. سجل ٣ مطبوع ٢٨. ص ٣٤٤ - ٤٣٢.

(١٠٨) يوجد المخطوط في مجموعة مكتب حسن سجل ٣ مطبوع ٦٤. وقد حققه وترجمه شيخو
ياموس ماحستير جامعة احمد ل وضع في رابنا في عام ١٩٥٦.

(١٠٩) اطر تفاصيل عن أماكن هذه المخطوطات وعدد صفحاتها ونوع سجلاتها في فهرست

المخطوطات العربية. ص ٣٦ - ٤١

(١١٠) حسن عيسى عبدالطاهر مرجع سابق. ص ٢٩٩

(١١١) يوجد المخطوط ضمن سجل (٦٥) مطبوع (١٠)

(١١٢) المخطوط من تين صفحات ضمن سجل (٢٥) مطبوع (١)

(١١٣) ضع المخطوط في دارب عام ١٩٥٨ وهو ضمن مجموعة احمد احي سجل (٩) مطبوع

(٤٥)

- (١١٤) راجد المحفوظ في مجموعته مكتب حس سجل (١) مطروف (٤) من ص ١١٢ - ١٧٥ وقد قام مكتب بسره وترجمه في امانان عام ١٩٦٣
- (١١٥) عقد مؤتمر علمي بجامعة مركوبو مسجل في منتصف عام ١٩٧٤ وندوة السد/ عمر احمد سعيد مكتب عن اصواء على برون السورفان" به سر حره من الدراره في محله المركز الاسلامي الافريقي بالخروخه، العدد الاول ابريل ١٩٨٥ ص ١٥٣ - ١٦٩
- (١١٦) Journal Written by M A Al-Haj Research Magazine University of Sudan 1965 vol 1 p 30
- (١١٧) عمر احمد سعيد . مرجع سابق ، ص ١٦١
- (١١٨) انظر بزيرو التوقيتات مكتب حس سجل (١) مطروف (٤) من ص ١١٢ - ١٧٥
- (١١٩) علي أبو بكر . مرجع سابق ، ص ٣٣١
- (١٢٠) الكواخ اني العبد والسراج . انظر الذي يسر من حبه الشبال والسوايح . الطير الذي يمر من حبه اليميز ، والتدريج الغينه او امر الله
- (١٢١) انمخضرت يقع في ١٤٦ صفحه (سجل ١٠٠) مطروف (١) حصص ويرجم مسجل نا موسى ، ضع را - ١٩٥٦ . محسنة جامعة احمد نال
- (١٢٢) ضع هذا الكتاب في القاهرة مطبع انتصاف بالهجرة في عام ١٩٦٤ وفقد حقه مجموعته من العلم تحت اشراف وزارة الاوقاف وسرنا الاخر
- (١٢٣) علي أبو بكر . مرجع سابق . ص ٢٨٥
- (١٢٤) حسن عيسى عبد الهجره . مرجع سابق . ص ٣٠٤
- (١٢٥) علي أبو بكر . مرجع سابق . ص ٢٨٦
- (١٢٦) يقع هذا المحفوظ في ست وستين صفحه سجل (١٠) مطروف (١) (٢٠١)
- (١٢٧) يقع كتاب في ١٥٦ صفحه سجل (١١) مطروف (٤) (٥٠٠ ، ٦٠٠ ، ٧٠٠)
- (١٢٨) المحفوظ من ٢٨ صفحه سجل (٢٢) مطروف (٧)
- (١٢٩) يقع المحفوظ في ٢٢ صفحه سجل (١٧) مطروف (٣٠٠ ، ٤٠٠)
- (١٣٠) المحفوظ من ٣٤ صفحه سجل (٢٢) مطروف (٦٠٠ ، ٥٠٠)
- (١٣١) المحفوظ من ٦٢ صفحه سجل (٨٦) مطروف (٢٠٠)
- (١٣٢) المحفوظ من مجموعة كسبيل سجل (٤) مطروف (٢٠٠)
- (١٣٣) المحفوظ من مجموعة مكتب حس سجل (١) مطروف (١٦)
- (١٣٤) المحفوظ من ١٦ صفحه سجل (٢٣) مطروف (٣٠٠)
- (١٣٥) المحفوظ من ٦ صفحات سجل (٨٠٠) مطروف (٤٠٠)
- (١٣٦) راجد حسن عيسى عبد الهجره حصر هذه التوثيق في كتاب التعداد الاسلامي من ص ٣٠٥ - ٣٠٧ ويقتضون سيد احمد في التهرمت من ص ٦٤ - ٧٣

- (١٣٧) خطوط من ١٨ صفحة سجل (٢٢) مطروف (٣)
- (١٣٨) خطوط من ١٤٢ صفحة سجل (١٠) مطروف (٣، ٤، ٥، ٦)
- (١٣٩) محمد بنو اصفاء المسور، ص ٢٠٢.
- (١٤٠) قصيدة من صفحة واحدة سجل (١٣) مطروف (١١)
- (١٤١) قصيدة من ٣ صفحات، سجل (٦٢) مطروف (٨).
- (١٤٢) قصيدة من سبع صفحات سجل (٢٢) مطروف (٩)
- (١٤٣) قصيدة من صفحتين سجل (٦) مطروف (١٠)
- (١٤٤) قصيدة من ست صفحات سجل (١٢) مطروف (١)
- (١٤٥) قصيدة من صفحة واحدة سجل (١٢) مطروف (٦).
- (١٤٦) القصيدة مع في سجل (٨٣) مطروف (٤).
- (١٤٧) قصيدة من ١٠٢ صفحة سجل (٥٨) مطروف (٧)
- (١٤٨) قصيدة من ٤ صفحات سجل (١٩) مطروف (٤)
- (١٤٩) قصيدة من ١٠ صفحات سجل (٦٨) مطروف (٩).
- (١٥٠) قصيدة من صفحة واحدة سجل (٨٨) مطروف (٢).
- (١٥١) قصيدة من ١٦ صفحة سجل (١٩) مطروف (٣).
- (١٥٢) قصيدة من صفحتين سجل (٢٢) مطروف (٤).
- (١٥٣) قصيدة في مجموعة كنسديل سجل (٥) مطروف (٦).
- (١٥٤) قصيدة من ٤ صفحات سجل (٨٩) مطروف (٥).
- (١٥٥) قصيدة من صفحتين سجل (٨٣) مطروف (١).
- (١٥٦) قصيدة من صفحة واحدة سجل (١١) مطروف (١)
- (١٥٧) قصيدة من صفحة واحدة سجل (١٢٧) مطروف (٦).
- (١٥٨) حسن عيسى عبدالطاهر مرجع سابق، ص ٣٠٨
- (١٥٩) يقع الكتاب في ٢٨ صفحة سجل (٤) مطروف (٨).
- (١٦٠) قصيدة من ست صفحات سجل (٣٣) مطروف (٦).
- (١٦١) قصيدة من ست صفحات سجل (٣٣) مطروف (٥).
- (١٦٢) قصيدة من ١١ صفحة سجل (٣٣) مطروف (١٠).
- (١٦٣) قصيدة من ١١ صفحة (٦١) مطروف (١).
- (١٦٤) مقال من ٥ صفحات سجل (١١٠) مطروف (١)
- (١٦٥) مقال من ١٢ صفحة سجل (٤٢) مطروف (٥).
- (١٦٦) تقع هذه القصائد في تبيان صفحات سجل (٤٢) مطروف (٤).

- (١٦٧) انظر مؤلفات هذا الأديب في فهرست المخطوطات العربية ص ٣٤-٣٦.
- (١٦٨) كتاب في ٢٤ صفحة سجل (١) مطروف (٥) بصكت ١٣٥٤هـ.
- (١٦٩) كتاب من ١٨ صفحة سجل (٤١) مطروف (٥).
- (١٧٠) كتاب من ٢٦ صفحة سجل (١٢٢) مطروف (٩).
- (١٧١) انظر مؤلفاته في فهرست المخطوطات العربية، ص ٦١-٦٢.
- (١٧٢) المنظمة العربية للتربية والعلوم، مرجع سابق، ص ١٥.
- (١٧٣) نعيم قنلاح: حضارة الإسلام وحضارة أوروبا في أفريقيا العربية، القاهرة ١٩٥٧ ص ١٩٥٩.
- (١٧٤) محمد مصطفى الشعيبي: نيجيريا، الدولة والمجتمع، القاهرة ١٩٧٨، ص ١٧٨.
- (١٧٥) علي أبو بكر: مرجع سابق، ص ١١٠-١٣١.
- Hickett, M. The State of Learning. P 577 (١٧٦)
- Moumourns, Abdo Education in Africa, London 1968, P 23. (١٧٧)
- (١٧٨) السر سيد أحمد المراقى: انتشار اللغة العربية مجلة دراسات أفريقية ص ١١٣.
- (١٧٩) عباس محمد جلال: التعليم الإسلامي في أفريقيا، مجلة الأزهر، الجزء السابع، السنة السابعة والثلاثون.
- (١٨٠) عبدالله عبدالرازق إبراهيم: مرجع سابق، ص ٢١٥.
- (١٨١) علي أبو بكر: مرجع سابق، ص ١٩١.
- (١٨٢) لمزيد من الدراسة على نظام الحكم الذي فرضه الشيخ عثمان انظر السر سيد أحمد العراقي: نظام الحكم في الخلافة الصكتية، مطبوعات كلية الدراسات العليا، جامعة الخرطوم، الطبعة الأولى، الخرطوم ١٩٨٣.
- (١٨٣) عبدالله عبدالرازق إبراهيم: مرجع سابق، ص ٢١٩.
- (١٨٤) حسن عيسى عبدالظاهر: مرجع سابق، ص ١٥٥.
- (١٨٥) نعيم قنلاح: مرجع سابق، ص ١٧٥.
- (١٨٦) علي أبو بكر: مرجع سابق، ص ١٥٣ وأيضاً محمد مصطفى الشعيبي: مرجع سابق ص ١٣٠-١٤٠.
- (١٨٧) انظر المخطوط: مرجع سابق.
- (١٨٨) Martin, Z. Neuma Adamawa and Mahdrem, The Career of Hayatu Ibn Saad in Adamawa 1878- 1898, Journal of African History, vol XII, 1, 1971, pp 61 - 77
- (١٨٩) مكى شيكة. السودان عبر القرون، ص ٢٨٧.

المصادر والمراجع أولا : وثائق أصلية باللغة العربية :

- (١) مؤلفات الشيخ عثمان بن فودي المخطوطة والمطبوعة .
- (٢) مؤلفات الشيخ عبد الله بن فودي المخطوطة والمطبوعة .
- (٣) مؤلفات الشيخ محمد بلو بن عثمان المخطوطة والمطبوعة
- (٤) فهرست المخطوطات العربية - مشروع بحث شمال نيجيريا - جامعة الخرطوم إعداد البروفيسر عثمان سيد أحمد اسماعيل - زاريا يونيو ١٩٧٧ .

ثانيا . المراجع العربية

- (١) ابن خلدون ، (عبد الرحمن بن محمد) . العبر وديوان المتأخر والخبر - بيروت ١٩٦٧ .
- (٢) ابن الأثير ، كتاب الكامل في التاريخ ، طبعة بيروت ١٩٦٧
- (٣) ابن بطوطة : تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأقطار ، بيروت ١٩٦٤ .
- (٤) أبو إسحق ، ابراهيم بن محمد الاصطحرى . ملك الممالك ، القاهرة ١٩٦١ .
- (٥) السر سيد أحمد العراقي : نظام الحكم في الخلافة العثمانية ، الخرطوم ١٩٨٣ .
- (٦) حسن أحمد محمود : قيام دولة المماليك ، القاهرة ١٩٥٧
- الإسلام والحضارة العربية في أفريقيا ، القاهرة ١٩٦١
- (٧) عبد الرحمن زكي : الإسلام والمسلمون في غرب أفريقيا ، القاهرة (د ت)
- (٨) عبد الله عبد الرازق . الإسلام والحضارة الإسلامية في نيجيريا ، القاهرة ١٩٨٤ .
- (٩) علي أبو بكر : الثقافة العربية في نيجيريا ، نيجيريا ١٩٧٢ .
- (١٠) محمد بلو بن عثمان : إفاق المسور في تاريخ بلاد التكرور ، القاهرة ١٩٦٤
- (١١) محمد مصطفى الشميني . نيجيريا ، الدولة والمجتمع ، القاهرة ١٩٧٨
- (١٢) مكي شيككة : السودان عبر القرون ، بيروت ١٩٦٤
- (١٣) نعيم قنداق : حضارة الإسلام وحضارة أوروبا في أفريقيا العربية ، الجزائر ١٩٧٤ .
- (١٤) هو يرد يشان : الديانات في أفريقيا السوداء ، ترجمة أحمد صادق حدي ، القاهرة ١٩٥٦ .

ثالثا : الدوريات العربية :

- (١) السر سيد أحمد العراقي : انتشار اللغة العربية في بلاد غربي أفريقيا عبر التاريخ ، مجلة دراسات أفريقية ، العدد الأول ، الخرطوم ، أبريل ١٩٨٥

- (٢) شوقي الحبل - الحضارة الإسلامية العربية في غرب أفريقيا ودور المغرب فيها، مجلة المناهل، العدد السابع، الرباط، المغرب، مئتيه ١٩٧٦.
- (٣) عثمان سيد أحمد إسماعيل - حركة الشيخ عثمان بن فودي وعبد أحمد ابن عبد الله المهدي وآثارهما، مجلة دراسات أفريقية، العدد الثاني، الخرطوم، أبريل ١٩٨٦.
- (٤) حسن عيسى عبدالقاهر: مسائل مهمة يحتاج إلى معرفتها أهل السودان « حوعية كلية الشريعة والدراسات الإسلامية - قطر - جامعة قطر، العدد الثالث ١٩٨٤
- (٥) عمر أحمد سعيد - تزيين الورقات بين التاريخ والأدب للشيخ عبدالله بن هودي - مجلة دراسات أفريقية، العدد الأول، الخرطوم، أبريل ١٩٨٥.
- (٦) محمد جلال عباس: التعليم الإسلامي في أفريقيا، مجلة الأزهر، الجزء السابع السنة السابعة والثلاثون.

وأبما: التقارير..:

- (١) المنظمة العربية للثقافة والتجارة والمعلوم، أوضاع الثقافة العربية الإسلامية في نيجيريا - تقرير وفد المنظمة في ١٥ يونيو ١٩٨٣.
- خاصا: الرسائل الجامعة:
- (١) سمير محمد التايبي: عثمان بن فودي، رسالة ماجستير غير منشورة بمعهد البحوث والدراسات الأفريقية، جامعة القاهرة ١٩٧٦.

سلاسا: للمراجع الأجنبية:

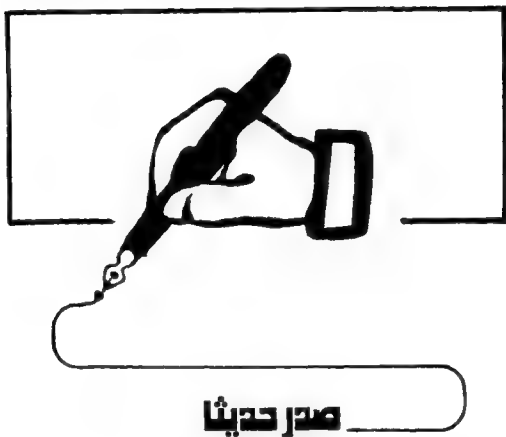
- (١) Adeboye, R A : Power and Diplomacy in Northern Nigeria, 1804-1906, London 1971
- (٢) Ajayi, J F and Michael Crowder, History of West Africa, vol. II, London 1978
- (٣) Dubois, F Tombouctou, the Mysterious, Paris, 1899
- (٤) Page, J.D. A History of West Africa, London 1972
- (٥) Ki Zerbo, Joseph Histoire de l'Afrique Noire, Paris 1972
- (٦) Lart, Murry The Sokoto Caliphate, London 1967
- (٧) Lewis, M . Islam in Tropical Africa, London 1970



- (8) Martin B.G. Muslim Brotherhoods in 19th Century Africa, London, 1967
- (9) Meek C.K. The Northern Tribes of Nigeria, vol. I, London 1925
- (10) Smallegange J.P. Warfare in the Sokoto Caliphate, London 1960
- (11) Trumingham J.S. History of Islam in West Africa, London 1970s
- (12) Webster J.B. The Revolutionary Years, West Africa, since 1800, London 1967

سابعاً: الدوريات الأجنبية :

- (1) Abdullah Smith. The Islamic Revolution of the 19th Century, Journal of the Historical Society of Nigeria No.2, 1961
- (2) Bivar, Wathiqat Ahl Al Sudan by Uthman Dan Fodio, Journal of African History, vol. II, 1961
- (3) Hyslett M. Materials Relating to the Cowry Currency of the Western Sudan I and II Bulletin of the School of Oriental and African Studies, vol. 29, 1-3, London 1966,
- (4) -Hyslett, M. Kutub Al Farq by Uthman Dan Fodio A Work on the Habe Kingdoms, BSOAS vol XLII, 23, 1960
- (5) Mohamed Ahmed Al Haq. Tarayin al Waraqat, Research Magazine, University of Ibadan, 1965
- 6 - Martin Z. Ngoma. Adamawa and Mahdism, The Career of Hayatu Ibn Said in Adamawa, 1878-1898, Journal of African History, vol. XII 1, 1971



← الابتداء / الابتكار في العلوم الاجتماعية

الإبداع / الابتكار في العلوم

الاجتماعية

مرض وتحليل د. محمود الذوايدي*

* يعمل أستاذًا لعلم الاجتماع بجامعة تونس الأولى - تونس

أولا : فهرس الكتاب .

يتكون كتاب الإبداع / الابتكار في العلوم الاجتماعية من مقدمتين وستة أبواب وهي :

(١) الإبداع العلمي وركوده و (٢) من التخصص إلى التجزئة إلى تلاقع (٣) التخصصات و (٣) الجدران المتداخلة لعلوم رسمية و (٤) تداخل العلوم أو عملية التلاقع و (٥) صور لعلماء متلاحقي الاختصاصات : الهامشيون المدعون و (٦) ملتقى التلاقع : أربعة أمثلة وتدور محاور الأبواب الستة حول العوامل التي تؤدي إلى الإبداع أو الابتكار والتجديد في فكر ونظريات العلوم الاجتماعية . لقد اختار المؤلفان لبحثهما حول ظاهرة الإبداع نسمة تخصصات علمية من العلوم الاجتماعية والمتمثلة في علوم السياسة والاجتماع والاقتصاد والتاريخ والأنثروبولوجيا والفلسفة والجغرافيا والتاريخ واللسانيات . ويعترف المؤلفان أنها ركزا أكثر في دراستهما للإبداع / والابتكار في فكر ونظريات العلوم الاجتماعية على التخصصات التالية : علم السياسة وعلم الاجتماع وعلم الاقتصاد وعلم التاريخ (ص ١٠) .

إن مقولة الكتاب الرئيسية تتمثل في تأكيد المؤلفين على العلاقة الوثيقة في دنيا فكر ونظريات العلوم الاجتماعية الحديثة بين ما سميها بالمهامشية المبدعة *In marginalité* *creance* من جهة والإبداع / الابتكار *innovation* من جهة ثانية . وصياغة أخرى يرى

روبار باهر Robert Pahre ومتاي دوجان Matter Dogan أن الخلق والابتكار والإبداع والتجديد في فكر ونظريات العلوم الاجتماعية الحديثة اقترن اقترانا شديدا بعلماء العلوم الاجتماعية الذين تجاوزوا حدود تخصصاتهم الأصلية واحتكوا بتخصصات أخرى هامشية أي ما يمكن أن نطلق عليه بتخصصات ما وراء الحدود، ويلخص المؤلفان في المقدمة مقولة كتابها هكذا "وكما يوحي بذلك عنوان هذا الكتاب، فالفكرة الرئيسية التي سوف تقوم بشرحها نقول بأن الإبداع / الابتكار في العلوم الاجتماعية يظهر غالبا ويؤدي إلى نتائج أكثر أهمية إذا كان نتيجة لتلاقح عدة تخصصات فهذه الظاهرة تمثل السبب والمسبب في نفس الوقت لتجزئة متواصلة في العلوم الاجتماعية إلى تخصصات فرعية ضيقة وإلى عملية تأليف جديدة أفقية لتلك التخصصات وذلك داخل ما نسميه بالميادين المتلاعبة "les domaines hybrides" (ص ١١).

ونظرا لأهمية مصطلحي الهامشية la marginalité والإبداع / الابتكار innovation في متابعة نقاشات أفكار ودلالات وخلاصات أبواب وفصول وصفحات هذا الكتاب فإن صاحبي الكتاب يقدمان توضيحين رئيسيين لهما. فكلمة margo في اللغة اللاتينية تعيد الهامش. وهذا يعني بالنسبة للمختصين في العلوم الاجتماعية أن يكسبوا متواجدين على حدود تخصصاتهم، أي في الطليعة. فالتقدم العلمي يرى الضوء في دوائر ليس لها نفس المركز - وهي ظاهرة يشهد بها تاريخ العلم - حيث تصبح الحدود الجديدة مصدرا للخلق والإبداع في فكر ونظريات العلوم الاجتماعية. (ص ١٠)

أما مصطلح الإبداع / الابتكار innovation في العلوم الاجتماعية فإنه ينظر إليه على أنه تقدم علمي / بحثي يقوم بمساهمة جوهرية في إثراء الرصيد المعرفي لأي تخصص من التخصصات. (٢٨) وهناك طرق متعددة يتحقق بها الإبداع / الابتكار في العلوم الاجتماعية مثل طرح بعض الفروض الهامة وتحسين منهجية بعض النظريات أو الغوص في الكشف عن خبايا بعض البحوث القديمة المهملة. . . وهكذا فهناك أشكال مختلفة تؤدي إلى الإبداع / الابتكار وأن أهميتها يستحيل تحديدها. ومع ذلك فإن عمليات الإبداع / الابتكار في العلوم الاجتماعية ليست ثورات علمية Révolutions Scientifiques وإنما هي عميات هامة ورئيسية بالنسبة لمسيرة المشاريع العلمية في هذه العلوم (ص ٢٤)

ثانيا . مقولة الكتاب :

إن مقولة هذا الكتاب تلتخص في أن ظاهرة الابتكار/ الإبداع في العلوم الاجتماعية تأتي أساسا من تلاقح هذه العلوم وليس من انعزالها عن بعضها البعض والإفراط في التخصص المتوقع . فالنظريات والمفاهيم والقوانين وأدوات مناهج البحث الشهيرة في العلوم الاجتماعية طالما تكون في نظر مؤلفي هذا الكتاب نتيجة لتفاعل وتلاقح بين تخصصات هذه العلوم . وعلى وجه التحديد ، فالتقدم العلمي الحاسم هو غالبا ما يكون حصيلة لدمج رؤيتي علمين مع بعضهما البعض (ص ٣٥) . وبمارة أخرى ، فحروج عالم الاجتماع أو الاقتصاد أو النفس عن مجال تخصصه شيئا ما واحتكاكه على الهامش بتخصصات أخرى مجاورة يرشحه أكثر من غيره للمساهمة الإبداعية والابتكارية في دنيا الأفكار والمعارف في علوم الإنسان والمجتمع . ومن ثم توصل المؤلفان إلى ما سماه بمفارقة الكثافة *le paradoxe de la densité* والقائلة بأن التخصصات الفرعية * (les sous-domaines) التي يتواجد داخلها المتخصصون بكثافة تنتج عموما (على المستوى المعرفي / العلمي) ابتكارات وإبداعات أقل (ص ٥١) . وهكذا فالوجود المكثف للعلماء في صلب تخصص ما يفتح الطريق أمام هؤلاء ويدفعهم لكي يتجاوزوا حدود تخصصاتهم إلى فروع معرفية أخرى مجاورة في الهوامش .

لقد عرفت بعض الأمم الحديثة تضخم عدد العلماء في بعض الاختصاصات . فالمجتمعات الاسكندنافية لها عدد كبير من المختصين في دراسة التدرج الاجتماعي *la stratification sociale* بينما يشتهر المجتمع البريطاني بضخامة عدد الباحثين الاجتماعيين الذين اهتموا بدراسة ظاهرة الطبقة القيادية *la classe dirigeante* أما مجتمعات أمريكا اللاتينية فمشهود لها بكثافة علماء الاقتصاد الذين ركزوا كثيرا على دراسة ظاهرة التبعية *la dépendence* (ص ٥٣) . فإن زخم كثافة المتخصصين في هذه الحالات الثلاثة وأمثالها يجعل الإبداع / الابتكار في تلك التخصصات مسألة صعبة الإنجاز . وذلك يرجع إلى قانون المردوديات المتناقصة *des rendements décroissants* (ص ٥٣) . ومن ثم فالخروج من التخصص إلى الهامش *marginalisation* يعتبر حلا لكثافة التخصص في المركز وهي في نفس الوقت وسيلة مناسبة للقضاء على الركود المعرفي فيه (ص ٥٥) .

ثالثا : انفجار تخصصات العلوم والحاجة إلى التلاقح :

لقد عرف علم الاجتماع في الثلاثينيات والأربعينيات (١٩٣٠-١٩٤٠) عالم الاجتماع ذا التكوين العام والشامل ثم عقيت ذلك مرحلة التخصصات والانقسامات بين علماء الاجتماع . ويرجع ذلك إلى اختلافات بينهم ذات طبيعة ابستمولوجية ومنهجية ونظرية عقائدية (إيديولوجية) . ويعتبر عالم الاجتماع الأمريكي تالكوت بارستز Talcott Parson آخر من حاول إرسال إطار موسيولوجي تألفي *synthèse sociologique* يوجد بواسطته بين فروع علم الاجتماع المختلفة . ويرى تلميذه نيل سملسر Neil Smelser أن المستقبل لا يبعث على الاعتقاد بظهور من سوف يقوم بمحاولات تشابه لما سعى إلى تحقيقه بارستز (ص ٨١) فمن جهة ، إن تزايد عدد التخصصات وتخصصات التخصصات هو الاتجاه العام الذي تمرقه كل العلوم الحديثة . ومن جهة ثانية ، فالتأليف بينها وتحقيق وحدتها في إطار فكري شامل أصبحا من الأهداف العسيرة الإنجاز إن لم نقل مستحيلة . وأمام هذا الوضع يرى المؤلفان أن البديل الوحيد المطروح للمختصين هو أن يعملوا على تمكين فروع التخصصات العلمية المتزايدة من التلاقح *hybridation* فإذا كانت عملية التلاقح بين بعض السلالات البيولوجية كالتى بين الحمير والفرس قد أدت إلى سلالة البغال العاقرة ، فإن الأمر لا يكاد يكون أبدا كذلك عندما تتلاقح فروع العلم فالتلاقح يعني توجه الباحث / العالم / المتخصص نحو هامش تخصصه . ويعتبر المؤلفان ذلك عبارة عن عملية إنفاذ فكري (ص ٩١) فالدراسات النسائية تعد اليوم أشهر الميادين العلمية في العلوم الاجتماعية والسلوكية التي تسود فيها عملية التلاقح بين العديد من التخصصات داخل تلك العلوم . ويمكن ذكر كسابي الاستبداد الشرقي لـ K. Wittfigel والأنساق السياسية للامبراطوريات لـ S.Eisenstadt كدراساتي مهمتين استعمل فيها المؤلفان أكثر من تخصص في العلوم الاجتماعية (ص ٩٥) .

وينظر دوجان Dogan وباهر Pahre إلى مراكز البحوث والندوات المتخصصة بكثير من الحذر بالنسبة لقدرتها على القيام بعملية التلاقح الفعال الذي ينتج عنه بحق الفكر الإبداعي . ويرجع ضعف المردودية الفكرية لتلك المراكز على الخصوص إلى الطابع السياسي لا العلمي من ناحية وإلى تطبيق النظريات التى تبلورت في محيط

جغرافي حضاري معين على مناطق وحضارات أخرى كما فعل ماركس وفير عندما حاولا تطبيق نظريتهما على الهند والصين من ناحية أخرى . (ص ١٠٦ - ١٠٧) . ومع ذلك يعتقد المؤلفان أن وجود دراسات جهوية تستعمل فيها تخصصات مختلفة . يمكن أن تنشط عملية الإبداع والابتكار إذا كانت نتيجة لعملية التلاقح (ص ١١٠) أما علم الجغرافيا فينظر إليه على أنه ملتقي العلوم الاجتماعية جميعا . ويلخص ازايه باونمان Isiah Bowman ذلك في قوله " فبالإضافة إلى كونه يجب الاكتشاف - exploration ويعرف القياس والوصف وتأويل الملامح الخاصة للأرض ، فالجغرافي يقوم بعملية تأليف وفقا لوقائع الجهات . وهذا ما يجعله يتعاون مع المؤرخ وعالمى الاقتصاد والاجتماع " ص ١٢٨ . وإذا كانت الجغرافيا ملتقى للعلوم كما أشرنا سابقا ، فذلك يعني أنها لا تتلاقح فقط مع جارتها العلوم الاجتماعية بل هي أيضا مفتوحة على العلوم الطبيعية (ص ١٣١) . ويتشابه علم النفس بهذا الصدد مع علم الجغرافيا . أي أنه يتلاقح ويتأثر بكل من العلوم الاجتماعية والطبيعية . فظهورها يسمى بفرع علم النفس المقارن Psychologie Comparative هو حصيلة تأثير علم النفس بنظرية التطور الداروينية . فيهتم علم النفس المقارن بدراسة السلوك الإنساني مقارنة بنظرية الحيواني . (ص ١٣٣) . أما دراسة الفكر الإنساني فهو الجانب الآخر الذي ركز عليه علم النفس . فكان الاهتمام بدراسة الذاكرة وأخذ القرارات والدكاء الاصطناعي (ص ١٣٥) . ويعتبر فرع علم النفس المعرفي/ الذهني Psychologie Cognitive ميدانا مثاليا لتلاقح عدد تخصصات كعلم النفس وعلم اللسانيات والفلسفة وعلم الاجتماع وعلم النفس الاجتماعي . . . إلخ . . . فالعلم المعرفي Science Cognitive هو رصيد معرفي جديد يعمل على وضع حد لمبدأ الفصل أو التعارض بين الروح/ الفكر والجسم الذي اشتهر به الفيلسوف الفرنسي ديكارت (ص ١٣٦) . وهكذا يتضح أن تلاقح العلوم يعتبر العملة الصعبة التي تحتاج إليها كل العلوم وفروعها الأكثر تخصصا من أجل الاستمرار في مسيرة التقدم وكسب رهان الابتكارات والتجديد في المفاهيم والتقوانين والنظريات (ص ١٣٨) .

رابعا : انهيال الجدران بين العلوم :

يعطى الكاتبان الباب الثالث من كتابها هذا العنوان « الجدران المنهارة

للتخصصات الرسمية. فمن ناحية، يزداد التخصص داخل كل فرع من فروع العلوم الاجتماعية. ومن ناحية ثانية، تتكثف أكثر عمليات التلاقح والتواصل بين التخصصات (ص ١١٧). فالفلسفة لم يقتصر احتكاكها بالعلوم الاجتماعية فقط وذلك بالنسبة لأهمية الإستمبولجيا في تكوين الرؤية العلمية، بل هي تفاعلت أيضا مع العلوم الصحيحة كالفيزياء العاطية La Physique Quantique. فهذه الأخيرة تشير الكثير من التفكير الفلسفي الميتافيزيقي. فمبدأ عدم اليقين لهينزنبارغ Le Principe d'incertitude d'Heisenberg يبرهن أن هناك علاقة بين ما يمكن أن نعرفه من مكان \vec{r} لجزء الذرة $particule$ وما نقدر على معرفته من حركته (ص ١١٩). أما علم التاريخ فإن التخصصين فيه لا يملكون نظريات ومناهج مشتركة. وبالتالي فالتواصل بينهم قليل. ومع ذلك فيرى صاحبها الكتاب أنه يوجد بعض المؤرخين داخل تخصصات فروع علم التاريخ يتصفون بتنوع من حب الاطلاع على ما يجري في التخصصات المجاورة فيأخذون منها الشيء الكثير. ويعتبر علم الإثنوبولوجيا أكثر العلوم الاجتماعية تلاقحا مع غيره. إذ أن تقدم هذا العلم في مسيرته سوف يتعطل ويتوقف بدون الانفتاح على العلوم الأخرى في المواصل مثل علم النفس الاجتماعي والإثنوبولوجيا السياسية وعلم الاجتماع وعلم السياسة. فمعروف أن رواد نظرية التطور الأوائل قد توصلوا إلى نظرية البنيوية الوظيفية التي لعب في بلورتها فكر ماركس وفيبر الشيء الكثير. وفي المقابل فإن الفكر السوسولوجي لبرمنز تأثر تأثيرا حاسما بالفكر الإثنوبولوجي (ص ١٢٧). يذهب البعض بخصوص علم الاجتماع إلى القول بأن هذا الأخير قد تلاقح تقريبا مع كل العلوم المجاورة.

ومن ثم فإن الاتفاق حول تعريف مقبول لدى الجميع أصبح مسألة غير واردة. الأمر الذي جعل عميد العلوم الاجتماعية بجامعة شيكاغو يدعو إلى حذف علم الاجتماع كإداة تدرس إذ أنه كل ما يدرس في هذا العلم يدرس أيضا في علوم الاقتصاد والسياسة والنفس... (ص ١٤٢) فتلاقح علم الاجتماع مع علم النفس أدى إلى تضج في منهجيته واستعماله إلى مفاهيم هامة مثل التنشئة الاجتماعية والقيم الثقافية والتحليل الإحصائي والبحث الميداني...

أما تواصل علم الاجتماع مع علم الإثنوبولوجيا فقد كان أكثر إثراء على المستوى

علم الاجتماع

النظري . فكرة استعمال علم الاجتماع لمطور البنيوية الوظيفية le Structuro - Fonc-
tionalisme الأخير مثال على ذلك . كما أن علم الاجتماع قد تلاق مع علم السياسة في
الستينات على الخصوص وذلك باستعماله لمفهوم السلطة l'autorité . وقاد توجه الكثير
من علماء الاجتماع إلى العلوم المجاورة إلى أن بعضهم قد غادروا تماما علم الاجتماع نفسه
ليقوموا ببحوثهم في الأطراف خارج مريض علم الاجتماع ذاته . وهذا ما يفسر ريبا قلة
التواصل بين رواد علم الاجتماع أنفسهم . فهاكس فيبر مثلا لم يستشهد بهاركس إلا
مرتين فقط . أما دور كايم فهو لا يشير إلى ماركس ولم يعرف أنه تم اتصال بينه وبين
فيبر معاصره (ص ١٤٤-٤٥) . واستمرت صعوبة عدم التواصل بين علماء الاجتماع
الذين أتوا بعد الرواد . وكانت من بين الأسباب لذلك عوامل إيديولوجية وسياسية .
ويبقى صحيحا أن عملية التلاقح الذي عرفها ويعرفها علم الاجتماع مع التخصصات
المجاورة له قد أدت إلى ولادة ميادين أخرى في البحوث والمعرفة ويلاحظ عالم الاجتماع
الفرنسي بودون Boudon إن علم الاجتماع شهد نموا متصاعدا تلاه تراجع سريع أدى
إلى تضمخ في الهوامش وضُمور في المركز فقط (ص ١٤٦) .

وهذا ما يفسر هجرة الكثيرين من علماء الاجتماع له ما عدا بعض الملخصين
أمثال بودون Boudun وبوردويو Bourdieu وجدنز Giddens وسملسر Smelser . ففراغ
مركز علم الاجتماع اليوم يشبه فراغ شبه الجزيرة الإيطالية في نهاية الإمبراطورية الرومانية
عندما كانت كل الجيوش على الحدود (ص ١٤٦) .

أما علم اللسانيات فأخذ الكثير من العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية
والاجتماعية . ويعد كل من علم النفس اللغوي وعلم الاجتماع اللغوي من أكثر فروع
علم اللسانيات تلاقحا . فكنا من أوائل فروع هذا العلم من حيث المساهمة في
الابتكارات البحثية ١٤٨ . ويعتبر علم اللسانيات التاريخي فرعاً يتم بدراسة كيف
تتغير اللغات . وقانون Grimm من أشهر القوانين في هذا الباب .

ومن جهته ، فعلم الاقتصاد يعرف تخصصات متعددة . ولكن الاتصال بين
علماء الاقتصاد لا يبدو أمرا سهلا . ويرى عالم الاقتصاد F.A.Hayek المتحصل على
جائزة نوبل بأنه من المتعذر أن يصبح شخص ما عالم الاقتصاد مشهورا إذا اقتصر

معرفة على علم الاقتصاد فحسب ١٥١ . فعلم الاقتصاد يحتاج إلى الأخذ من العلوم الأخرى بمقدار عطائه إليها ١٥٢ . وفي نهاية الأمر، فإن علمي الاقتصاد والاجتماع هما أكثر العلوم الاجتماعية امبريالية . ويختلفان في الطريقة التي تطورا بها . فالمختصون في علم الاقتصاد هم عبارة عن قوم رحل شديدي الانضباط والتنظيم ساعين إلى غزو السكان المحليين (الأصليين) 152 les indigènes . وفي مقابل ذلك يمكن النظر إلى علماء الاجتماع على أنهم هجرات جرمانية تتكون من كتل بشرية كبيرة غير منظمة تزحف بدون هدف في قارة كاملة مهاجمة في طريقها بعض العوام قبل أن تولي وجهتها من جديد إلى مكان آخر مؤسسة نظام حكمها إلى أجل محدود . وهكذا فعلم الاجتماع مرشح أكثر من غيره لكي يكون عرضة للغزو وذلك بسبب انقساماته إلى مدارس وإيديولوجيات ومذاهب منهجية .

وعند التساؤل لماذا أن مفهوم الجمع بين فروع عدة من العلوم يعد أمرا غير واقعي، يجيب مؤلفا الكتاب بأن هناك ثلاثة طرق للقيام بالبحث العلمي

(١) استعمال منظور علم واحد - monodisciplinarité

(٢) استعمال مجموعة من العلوم - interdisciplinarité

(٣) استعمال منهج التلاقح - hybridation . فالأخصار على الأول يؤدي إلى الركود ومحاولة الإعتدال على الثاني يعد أمرا غير ممكن لتعذر الإمساك بناحية معظم التخصصات الفرعية . ومن ثم فإن اللجوء إلى التلاقح hybridation هو الأكثر واقعية . إذ أن ماحققه ماركس فيبر في الجمع بين تخصصات علم الاقتصاد السياسي وعلم التاريخ وعلم الاجتماع والفلسفة والحقوق لم يعد ممكنا اليوم بسبب الانفجار المعرفي الهائل (ص ١٥٩) .

وهكذا فالتكوين المعرفي الأحادي undisciplinaire شيء ضروري لامتلاك قاعمة أساسية معرفية ولكن ، فبالإضافة إلى ذلك فالباحثون مدعوون إلى توسيع آفاقهم المعرفية وذلك بتوجههم إلى الرصيد المعرفي للتخصصات الأخرى المجاورة مباشرة (ص ١٦٠)

خامسا : تداخل العلوم أو عملية التلاقح للمعرفي :

من علامات تلاقح العلوم هو تبادلها للمفاهيم والتشبيهات *analogies* فالمفاهيم تلعب دورا رئيسيا في تطور كل علم . فمفهوم التبعية *Dépendence* الذي عرف ولادته في أمريكا اللاتينية على أيدي ما يسمى اللجنة الاقتصادية للأمم المتحدة بأمريكا اللاتينية قد تم استعماله بسرعة من طرف البحوث والدراسات في علم التاريخ وعلم السياسة وغيرها من الفروع العلمية الأخرى في العلوم الاجتماعية (ص ١٦٤) . وفي نفس المعنى أطلق الفريد سوفاي *Aussauy* مصطلح العالم الثالث على مجموعة المجتمعات المتخلفة مقارنة بالعالم الأول والثاني وذلك تشبيها لحالة هذه المجتمعات بما سباه بالدولة الثالثة في النظام القديم (*l'Ancien Régime*) . وكذلك الشأن في استعمال فيرر *Weber* لمفهوم الكرزما *le Charisme* الذي استعمل أول ما استعمل في مدلول ديسي ينطبق على القديس يوحنا . فاستعمله فيرر كصفة لقائد غير ديني . (ص ١٦٥) ويلاحظ صاحب الكتاب إن السنوات الثلاثينات من هذا القرن قد شهدت نموا كبيرا في المفاهيم الجديدة بين نخبة العلماء بالمجتمع الأمريكي ١٦٨ . إن بعض المفاهيم يعمم استعمالها في كل العلوم الاجتماعية مثل مفاهيم البنية *la structure* الكلية *Gestalt* والنسق *le système* فاستعمال المفاهيم لا يمثل في حد ذاته عملية تلاقح *hybridation* ولكنه ملمح هام للعملية التي تساعد على تحريك عملية الابتكار في الاختصاصات المحاوردة وقد يؤدي إلى تلاقح فعلي (ص ١٧٠) .

سادسا : تبادل المناهج والنظريات :

تلعب الماهج دورا مهما لكل ناحث يسعى إلى تقدم مسيرة العلم . ففي بعض العلوم ينجز التقدم بسبب الابتكارات المنهجية الواردة من خارج الفرع العلمي المعين . فعالم الاقتصاد ارتبنتلى *Arthur Bently* حاول استعمال المناهج الاقتصادية في علوم أخرى مثل علم السياسة وعلم الاجتماع وعلم النفس (ص ١٧٤) . ولكن المناهج تجزئ كما أنها توحد المجموعات العلمية (ص ١٨٠) . ومهما كان الأمر، فإن كل

العلم والفكر

العلوم تسعى لتحقيق الاكتشافات التي تبني في نهاية الأمر رصيدها المعرفي . وفي العلوم الاجتماعية والعلوم الطبيعية فإن الاكتشافات الجديدة طالما تكون نتيجة لتفاعل بين تخصصات مختلفة . فالاكتشافات مثل المفاهيم تفتح الطريق لتلاقح خصب بين العلوم . وإن الاكتشافات الهامة قد تقود الباحثين إلى تأسيس قطاعات تلاقح (ص ١٨٦) . مقال مرسل موس M • Mau (١٩٢٣-٢٤) حول اهبة le don مثال على تلاقح علمي الإثنوبولوجيا والاجتماع على الخصوص .

تأثير تبادل النظريات :

طالما يكون تبادل النظريات بين التخصصات المختلفة عامل تأثير متبادل بينها . ويمكن أن تؤدي هذه العملية إلى الابتكارات بطرق متعددة فاستعمال نظرية من تخصص آخر قد يكون حافرا على ظهور ميدان تلاقح domaine hybride (ص ١٥١) فميدان اللسانيات النفسية psycholinguistique مثلا كانت نتيجة لمقال G Miller في عام ١٩٦٢ . وفدلت النظريات النفسية دورا مهما في بعض الميادين الأخرى مثل علم الإجرام وعلم النفس الوراثي psychogénétique (ص ١٩٣) .

سابعا : الأشكال التحليلية :

كان Mancur Olson على حق عندما قال " بأن الاختلافات الأساسية بين فروع العلوم الاجتماعية تشمل المواضيع المدروسة أقل من التصورات التي ورثتها المناهج التي تستعملها والنتائج التي توصل لها " (ص ١٩٧) . فالشكل التحليلي le paradigme الاقتصادي السياسي الماركسي قد أثرى دراسة التوراة والإنجيل . وكذلك الشأن بالنسبة لدراسة ماكسيم رودنس في دراسته للنبي العربي محمد . فهذا الأخير نظر إليه كقائد سياسي وعسكري . ومن ثم جاءت شرعية استعمال مجموعة من التخصصات مثل علم التاريخ والدين والجغرافيا والاجتماع والإثنوبولوجيا واللسانيات (ص ١٩٨) . فالتحليل الشكلي هو إذن عبارة عن مجموعة من المسلمات والمناهج والتساؤلات إنه يشير إلى ما هو مهم وإلى ما هو غير مهم (ص ٢٠٠) . إنه لا يؤدي فقط إلى تغيير طريقة تعديل طرح الأسئلة وإنما يؤدي أيضا إلى الابتكار وذلك بواسطة وضع نظريتين

أو اكتشافين كبيرين وجهها لوجه . إن التحليلات الشكلية ليست مجرد مجموعات من الأسئلة فحسب بل هي أيضا مجموعة من الأجوبة تكون رصيدا معرفيا وزادا مصطلحيا وفرقة batterie مناهج (ص ٢٠٢) .

ويرى Gillfillan بأن الابتكارات العلمية اهامة والثورية هي حصيللة جهد رجال ونساء يعملون خارج محال تخصصهم فيما الابتكارات العادية والحقيرة هي حصيللة العلماء العاملين داخل تخصصاتهم (ص ٢٠٤) . ويمكن تلخيص إجابات عملية التلاقح بين العلوم والأفكار المختلفة في قول الفيلسوف كارل بوبر Karl Popper التالي " يجب علينا أن نقر بأن النقاش بين شخصين ذوي معرفة مختلفة ليس بالأمر السهل . إذ أن التصادم بين ثقافتين مختلفتين هو الذي أدى إلى بعض الثورات الفكرية الكبيرة" (ص ٢٠٦) .

ثامنا : حاصل التبادل بين التخصصات :

عند مقارنة عملية التبادل بين فروع العلوم الاجتماعية المعاصرة نجد أنها ليست على قدم المساواة على هذا المستوى . فعلم الاجتماع يأتي في طليعة العلوم "المقترضة" . أي أنه يستورد أكثر من غيره من العلوم الاجتماعية ويلي في ذلك علم السياسة . أما علم الإنترولوجيا والنفس والاقتصاد فهي لا تستورد الكثير (ص ٢١٤) . فهي مثل علم الاجتماع وعلم السياسة من أكبر المصدرين لمساهمتهما ونظرياتها ويتم التبادل الرئيسي بين هذين الأخيرين فيما بينهما . كما أن هناك تعاونا محسوسا بين علم الاجتماع والاقتصاد وذلك رغم شبه غياب التواصل المؤسسي بين العلمين (ص ٢١٦) .

ثاسما : صور لعلماء التلاقح : الهامشيون المبتكرون :

إن جنس العلماء الموسوعيين أمثال أرسطو وغيرهم من موسوعي ما قبل القرن الثامن عشر قد اندثر في العصر الحديث ، فقد قامت الموسوعة العالمية للعلوم الاجتماعية الصادرة باللغة الإنجليزية (١٩٦٨) بتصنيف العلماء المبتكرين إلى ثلاثة أنواع رئيسية :

العالم المتكامل

(١) العالم الطلائعي le pionnier

(٢) العالم المؤسس le batisseur

(٣) العالم التلاقح T hybridé فالعالم الطلائعي يقوم بإفساح التخصص وذلك بتمديد حدوده إلى آفاق غير معروفة من قبل .

فالطالتيون يمثلون دائما الجيل الأول للمتخصصين (ص ٢٢٣) . أما دور العالم المؤسس فيتمثل في القيام في إخصاب الميدان المكتشف من طرف العالم الطلائعي . فالعلماء المؤسسون هم متخصصون بأنهم معنى الكلمة . ومن ثم فهم يمثلون العلماء المبتكرين البارزين والبالغين أوج نضجهم في ميادين تخصصهم (ص ٢٢٣) . وأخيرا فعلماء التلاقح هم الجيل الجديد من الباحثين القادرين على الجمع في علمهم العلمي بين تخصصات مختلفة . فالعالم التلاقي هو رجل حدود يستمر جزء من أرض تخصص آخر . أو هو ذلك العالم الذي يضع قدميه على تخصصين أو أكثر . فالتلاحيون قادرون على بعث جيل ثان من المؤسسين الذين يعملون داخل الميدان التلاقح الجديد . (ص ٢٢٤) .

عاشرا : الهجرة الفكرية بين العلوم :

يمثل اليهود نسبة عالية من الباحثين الذين نزحوا خاصة من أوروبا واستقروا بالولايات المتحدة الأمريكية . فالعالم Robert Michels ولد بمدينة كولون بألمانيا ونشأ في محيط ألماني وفرنسي وبلجيكي . لقد درس ببريطانيا وألمانيا . لقد خيب آماله الحزب الاشتراكي الديمقراطي ومن ثم جاءت نظريته السوسيولوجية حول حكم الأقلية الغنية أو الرفيعة المستوى اجتماعيا . (ص ٢٢٨)

أما Thomas Kuhn فقد كتب أطروحة الدكتوراة حول الفيزياء النظرية ودرس الفيزياء التجريبية إلى تلامذة معهد ثانوي من الشعبة الأدبية . فاكشف تاريخ العلم بواسطة ذلك الشغل . فتبين له أن الفكرة التي كانت له حول طبيعة العلم لا تتفق أبدا مع التاريخ الحقيقي للتقدم العلمي . وهكذا كتب عمله المشهور :
بنية الثورات العلمية la structure des revolutions scientifiques حول الأشكال

التحليلية les paradigmes (ص ٢٢٨). ويعرف عالم الإجرام ميزار لمبروزو Cesar Lambroso بأنه جمع بين العديد من التخصصات مثل الصحة العامة وعلم النفس الطبي psychiatric والإثنولوجيا الإجرامية.

وهكذا يمكن القول بأن الهامشين التلاحقين لا يجدون بالمرة سقفا واحدا ينجثون تحته. فهم كالأنبياء لا يكرمون بين أهلهم. ففرويد Freud وتونبي Toynbee وبياجي Piaget وماركوزا Marcuse هم أكثر شهرة خارج تخصصاتهم. وبالنسبة لظاهرة الهجرة في العلوم الاجتماعية نجد أحيانا هجرة جماعية من ميدان إلى آخر كما يتمثل ذلك في هجرة علم الاجتماع إلى علم السياسة من طرف علماء الاجتماع Aron, Eisenstadt, (ص ٢٣٢). وكذلك هجرة العلماء R.Michel وD.Dahrendorf من علوم الاجتماع والاقتصاد والتاريخ إلى علم السياسة.

فلماذا تساعد الهجرة على تلاقح الأفكار يا ترى؟ فخلقيات العالم أو الباحث ذات الثقافات المختلفة تساعده على الاستفادة من مناظير المقارنة Perspectives com-paratives ضرورة توحيه رؤاه إلى ميادين أخرى تجعل العالم المهاجر يتصرف مثل النحلة الباحثة عن اللقاح في العديد من عينات الزهور (ص ٢٣٣). فعالم النفس الاجتماعي مظفر شريف التركي للولد والأمريكي الجنسية وجد أن التعميمات الخطيرة حول السلوك الإنساني التي كانت سائدة عند علماء العلوم الاجتماعية والسلوكية بجامعة هارفرد Har-ward في الثلاثينات لا تتفق تماما مع تجربته الخاصة في ثقافته التركية المختلفة (ص ٢٣٣).

حادي عشر: المراكز المتميزة للتاريخ الفكري :

عرف تاريخ الفكر البشري مراكز معرفية وعلمية ذات إشعاع خاص. فمدينة أثينا عرفت نهضة معرفية فلسفية في عهد سقراط وأفلاطون وأرسطو. كما أن مدينة فلورنس الإيطالية عرفت نهضة معرفية في عصر النهضة. أما باريس فقد شهدت تطورا معرفيا عشية الثورة الفرنسية. وفي المجتمع الأمريكي فإن مدينة فادلفيا عرفت نهضة معرفية علمية في عهدها تسمى بالأباء المؤسسين Founding Fathers (ص ٢٣٤).

عالم الفكر

ويمكن أن نصيف إلى ذلك، وهو ما لم يذكره صاحب الكتاب، إن تعداد كانت قبلة المعرفة والعلم في العهود العباسية كما أن الجامعات تعد اليوم مراكز مهمة للتلاقح الفكري خاصة تلك الجامعات المتواجدة في المدن الكبيرة (ص ٢٣٥).

ثاني عشر: أربعة أمثلة للالتقى التخصصات :

يقصر الكاتبان على ذكر أربعة أمثلة لتلاقح التخصصات الفكرية والعلمية في العصر الحديث .

(١) علم الاجتماع التاريخي : يأتي في طليعة المفكرين الذين مرحوا بين علم الاجتماع وعلم التاريخ هما ماكس فيبر Max Weber وشالس تلي Barriton و Charles Tilly و R. Bendix و Charles Maier و Meme ففير له عدة أعمال يمتزج فيها المنظور التاريخي بالمنظور السوسولوجي . وأما النسبة لبقية المؤلفين فنذكر اسم كتاب لكل واحد منهم وذلك حسب ترتيب أسماهم أعلاه : Recasting the social origins of Dictatorship and Democracy 1966 و Nation Building and Citizenship 1964 و Bourgeois 1964 ويرى المؤلفان أن التلاقح بين التاريخ وعلم الاجتماع تضاعفت أمثلته في العقدين الأخيرين (ص ٢٤٤ - ٤٥) .

(٢) . فتلاقي العلوم الاجتماعية مع العلوم البيولوجية أن مفهوم الإنسان حيوان اجتماعي يندرج في تلاقي الاجتماعي بالبيولوجي . وكذلك الشأن بالنسبة لكتاب (1967) Biological foundations of language لمؤلفه E.L. Lénneberg كما أن التلاقح بين علم النفس والبيولوجيا ساعد على دراسته وفهم تطور ظاهرة الذكاء عند الإنسان (ص ٢٦٣) وأن المرجع بين البيولوجيا والبيئة الاجتماعية مكنت من دراسة الإدمان على الكحول لظاهرة اجتماعية فيزيولوجية (ص ٢٦٥) .

(٣) الاقتصاد السياسي العالمي ساعد هذا الميدان التلاقحي على دمج عدة تخصصات . فالعالم R Gilpin مزج بين علم سياسة الدولة وعلم اقتصاد السوق (ص ٢٧٥) كما قام العالم A Schonfield ببرنامج بحث في الاقتصاد السياسي عرف عنه الطابع الابتكاري . وهكذا فالاقتصاد السياسي العالمي هو عبارة عن حسر بين

علم الترات المعرفي الغني لكل من علم الاقتصاد وعلم السياسة (ص ٢٧٨)
فمفهوم التكامل Independence في العلاقات الدولية أو الطام العالمي قد تسجع على
البحث التلاقحي (ص ٢٧٩)

(٤) تلاقع علمي النفس والاقتصاد : فمن الأمثلة التلاقحية في هذا الباب هو تحفظ
علماء النفس على النظر إلى الإنسان كحيوان عاقل كما يفعل علماء الاقتصاد
(ص ٢٨٣) إن دراسات عالم الاجتماع Amos Etzioni. لتأثر العوامل النفسية على
السوق الاقتصادية تؤكد مدى أهمية الجمع بين علم النفس وعلم الاقتصاد في فهم
السلوك البشري في ميدان الاقتصاد (ص ٢٨٥).

ثالث عشر : ملاحظات ختامية :

يؤكد المؤلفان في نهاية كتابهما على أهمية خروج العلماء نوعا ما إلى هامش
اختصاصاتهم كشرط أساسي لتحقيق الابتكار في ديا الأفكار والعلوم . وإن العوائق
أمام ذلك متعددة :

فالعلماء لا يتصلون ببعضهم البعض إلا قليلا . ويرجع ذلك في نظر المؤلفين إلى
الأسباب التالية :

- (١) تمثل الإيديولوجية عقبة كأداء أمام تواصلهم .
- (٢) اختلاف المنهجية وموضوع البحث اللذان قد لا يساعدان على التواصل .
- (٣) مشاكل تعود إلى شخصية العلماء .
- (٤) مفاهيم العلوم الاجتماعية قد لا تشجع على تبادل الأفكار بين المختصين (ص ٢٥٤)
(C. Surlou)
- (٥) تعدد اللغات قد يكون الحل في تبني ما يسمى بالإنجليزية المهجنة Broken English بين العلماء .
- (٦) استعمال الرطانة Jargon الرياضية يعرقل التواصل الإيجابي بين العلماء .
- (٧) التخصص الكبير للمجالات العلمية .
- (٨) انغلاق وتطري النظريات كما جاء في قول عالم الاجتماع D. Riesman

وهكذا يرى صاحب الكتاب أن عملية الابتكار تصبح حتمية كنتيجة للتخصصات والانقسامات العلمية من ناحية والتلاقح العلمي من ناحية أخرى . ولتحقيق ذلك تصبح الحاجة ماسة لتبني موقف التسامح والأخذ بمبدأ تبادل الأفكار والعمل على كسب وضوح أكبر في استعمال المفاهيم " لأنه كما بينا في هذا الكتاب فإن التلاقح بين التخصصات ذو فائدة جمة ويستحق عن جدارة دفع ثمن التواصل الصعب شيئا ما " (ص ٢٩٨).

رابع عشر: تأملات في مقولة الكتاب :

يتضح مما سبق أن الكتاب يمثل محاولة ناجحة إلى حد ما للتقليل مما يمكن أن نسميه بـ"قذرية التخصص في العلوم في العصر الحديث . ولكن المؤلفين لا يتخذان أخلاقيات التخصص بطريقة مباشرة . إذ أن ذلك يبدو لها أمرا غير واقعي بالنسبة لمسيرة تقدم العلم . فالعلم الحديث أنجز فعلا الشيء الكثير بتبنيه سياسة التخصص والتخصص الدقيق .

ومع ذلك يفلح صاحب الكتاب في تحسيس الباحثين والعلماء في العلوم الاجتماعية إلى أهمية وشرعية مبدأ إفساح آفاق المعرفة عندهم . إن الكتاب ، كما رأينا ، هو دعوة لهم للخروج من مركز تخصصاتهم وتجاوز حدودها إلى التخصصات المجاورة . ففي ذلك وضع حد إلى ضيق الرؤية التي طالما يتصف بها الباحث أو العالم الشديد التخصص . ويبرهن الكاتبان أن لتوسيع آفاق العلم والمعرفة عند الباحث والعالم دورا رئيسيا في الدفع بمسيرة العلم والمعرفة عند الإنسان . فالمزج بين تخصصين أو أكثر (التلاقح hybridation) هي شروط ضرورية لتكثيف ظاهرة الإبداع والابتكار في الأفكار والنظريات والاكتشافات العلمية . ويتعبّر علم اجتماع العلم تكون عملية التلاقح بين التخصصات ذات وظيفة حساسة في تنشيط حركة الإبداع العلمية داخل ميادين العلوم الاجتماعية التسعة المناقشة في هذا الكتاب.

وبالإضافة إلى ذلك ، فإن مقولة الكتاب تثير مسألتين هامتين :

(١) وحدة المعرفة البشرية
(٢) المعرفة ذات طبيعة معقدة .

فالتلاقح بين التخصصات المتباينة مثل الفيزياء والفلسفة أثبت أنه عملية ذات إخصاب . وكذلك الشأن بين علم الاجتماع وعلم اليبولوجيا . وفي ذلك طرح ابستمولوجي لقضية وحدة المعرفة الإنسانية . أي أن التخصص يجب عن الباحث والعالم روابط القربي والتعاون والمصير الواحد لفروع المعرفة البشرية . ففي التخصص انعزال وتقوقع للباحثين والعلماء وفي مد جسور التلاقح بينهم توحيد لصفوفهم وإثراء لعملية الابتكار والإبداع في دنيا المعرفة والعلوم .

إن ضرورة التلاقح بين العلوم للوصول إلى الجديد في العلم والمعرفة يشير إلى أن درب المعرفة الإنسانية درب معقد . أي أنه مشوار ذو منحرجات وزوايا متعددة . وعليه فالباحث والعالم ينبغي عليها تحاشي الفهم والتفسير المبسطين . الواقع الفعلي للظواهر لا يمكن أن يؤخذ بناصيتها بالمنظور الضيق والمحدود الأفاق الذي تتبناه أخلاقيات التخصصات العلمية والمعرفية الحديثة . فالتعقيد ، كما يقول الفيلسوف وعالم الاجتماع الفرنسي ادجار موران Edgar Morin هو ملمح أساسي لعالم المعرفة البشرية . فالجمع بين الرؤى المختلفة (التلاقح) لفروع العلوم تساعد على فك لغز تعقيد الظواهر من ناحية وتزيد من ناحية ثانية من عطاء عملية الابتكار والإبداع بين الباحثين والعلماء كما رأينا ذلك في فصول هذا الكتاب

المواضيع

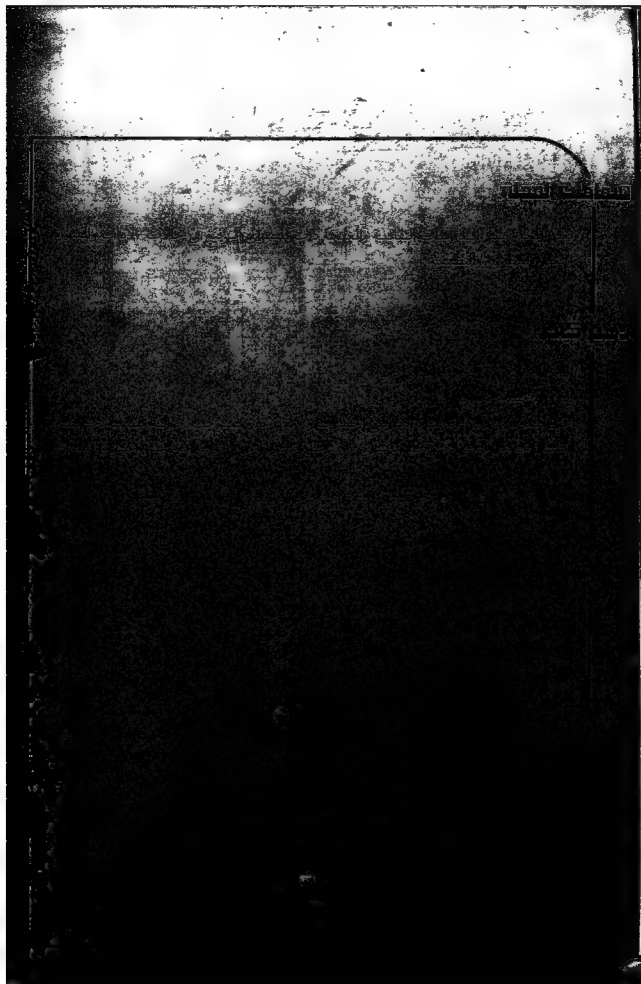
- (١) عنوان الكتاب: L'innovation dans les sciences sociales la marginalité créatrice
الإبداع / الابتكار في العلوم الاجتماعية :
Mimesis Dogan et Robert Palero المؤلفان : (٢)
(٣) الناشر ومكان وتاريخ النشر : Presses Universitaires de France, Paris 1991, 322 pp. (*)

* ينشر هذا الكتاب بالإنجليزية في نفس الوقت من طرف الناشر Westview Press, Boulder, Co. U.S.A
** نستخدم كلمة تلاعب كمترادف لمصطلح hybridism الذي يعني في هذا الكتاب مزج الباحث في العلوم الاجتماعية بين تخصصين فأكثر في عمله العلمي .

عالم الفكر

ترحب المجلة بإسهام المتخصصين في الموضوعات التالية:

- ١- الفلكلور والفنون المعاصرة
- ٢- النظرية النقدية الحديثة
- ٣- الإعلام المعاصر
- ٤- الأدب والعلوم الإنسانية
- ٥- تفسير الظواهر اللغوية
- ٦- الفكر العربي المعاصر
- ٧- آفاق الأسلوبية المعاصرة
- ٨- الديمقراطية.
- ٩- النظام الدولي الجديد.
- ١٠- التجليات الثقافية لأزمة الذات العربية.
- ١١- اتجاهات معاصرة في دراسة التاريخ من البردى إلى الأرشيف.
- ١٢- المدون العراقي على الكويت وموقعه من التاريخ.
- ١٣- الأدب العربي الحديث في علاقته بالفكر العربي الحديث.
- ١٤- المسرح العربي وتحديات العصر التكنولوجية.





تصدر عن وزارة الإعلام - دولة الكويت

«عالم الفكر» مجلة ثقافية فكرية محكمة، تحاطب خاصة المثقفين ويهتم بنشر الدراسات والبحوث الثقافية والعلمية ذات المستوى الرفيع، في مجالات الآداب والفنون والعلوم النظرية والتطبيقية

قواعد النشر بالمجلة

* ترحب المجلة بمشاركة الكتاب التخصصيين وتقبل للنشر الدراسات - والبحوث المتعمقة وفقاً للقواعد التالية

١. أن يكون البحث مبتكراً أصيلاً ولم يستقر مشروعه
 - ب) أن يتبع البحث الأصول العلمية المتعارف عليها وبخاصة فيما يتعلق بالتوثيق والمصادر مع إلحاق كشف للمصادر والمراجع في نهاية البحث وتزويده بالصور والخرائط والرسوم اللازمة.
 - ج) يتراوح طول البحث أو الدراسة ما بين ١٢,٠٠٠ ألف كلمة - ١٦,٠٠٠ ألف كلمة
 - د) تقبل المواد المقدمة للنشر من مستخين على الآلة الطباعة ولا ترد الأصول إلى أصحابها سواء نشرت أو لم تنشر
 - هـ) تخضع المواد المقدمة للنشر للتحكيم العلمي على نحو سري
 - و) البحوث والدراسات التي يصرح المحكمون بإجراء تعديلات أو إضافات إليها تضاف إليها تعديلات أصحابها لإجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها.
- * تقدم المجلة مكافأة مالية عن البحوث والدراسات التي تقبل للنشر، وذلك وفقاً لقواعد المكافآت الخاصة بالمجلة كما تقدم للمؤلف عشرون مستقلة من البحث المنشور
- * الدراسات التي نشرها المجلة تعبر عن آراء أصحابها وحدهم، والمجلة غير ملزمة بإعادة أي مادة تنقلها للنشر

ترسل البحوث والدراسات باسم: رئيس التحرير

وزارة الإعلام - الكويت - ص.ب ١٩٣

